BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DRAMATISCHER KUNST UND LITERATUR



<36630279530018

Beiträge

zur

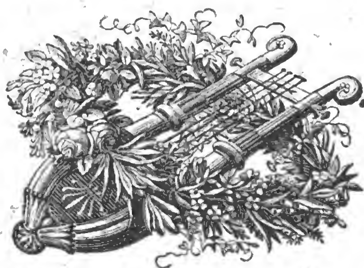
Geschichte dramatischer Kunst

und

Literatur

von

Karl von Holtei.

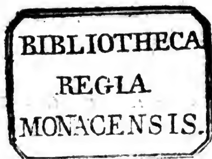


Zweiter Band.

Berlin 1828.

In der Haude und Spenerschen Buchhandlung.

(S. J. Joseephy.)



Inhalt des zweiten Bandes.

(Erstes Heft.)

(Januar.)

(Zweites Heft.)

(Februar.)

(Drittes Heft.)

(März.)

I.

Sammlungen zur Theatergeschichte.

Von *Ludwig Achim v. Arnim.*

Die vielbestrittene doppelte Bestimmung der Hierodulen wird in gewissem Sinne von allen Theaterverwaltungen gefordert, sie lassen sich alle nach einer Richtung einem Tempeldienste, nach der andern einer Schenkwirthschaft vergleichen. Sollen die Musen im Tempel durch ernste Opfer befriedigt und gefeiert, jedes Talent, das versteckte noch mehr wie das laute, aufgesucht und zur öffentlichen Anerkennung gebracht werden, so müssen die Gäste angelockt, nach ihrem Wunsche bedient seyn, um mit dem Gewinne Opfer und Talente bezahlen zu können. Hier finden sich alle Schwierigkeiten der grössten Staatsverwaltung; die Anstalten sind in voraus gemacht, ehe noch der Gewinn eingegangen, die Ausgabe muss nach der Einnahme wieder neu erwogen, das Rechnungswesen strenge geordnet, ja gewissermassen ein kaufmännisches Talent zugezo-

gen werden, welches das Glück zu benutzen und Unglück auszugleichen versteht. Wir sehen also zwei seltene Gaben, den freiesten Kunstaufschwung des Geistes und den ängstlichen rechnenden, ordnenden ökonomischen Verstand bei einem Theaterdirektor vorausgesetzt, von ihm ohne Nachsicht gefordert; er soll alle beglücken und sich selbst nie ärgern, — so wird es klar, warum es zu allen Zeiten nur wenig gute Theaterdirektionen gegeben hat. Das Eine dieser Talente, im Bemühen auch das andre zu erlangen, resignirt sich meist vergebens, das Eigne wird aufgeopfert ohne das Versagte zu erreichen, der Stoff wächst inzwischen von der poetischen oder der wirthschaftlichen Seite über den Kopf, so dass nach einer Reihe von Jahren, ungeachtet aller Vorsätze, aller Begeisterung, aller Anstrengung weniger als *nichts* geleistet wird.

Soll aber noch ein drittes Talent zur obersten Verwaltung hinzutreten, wie in vielen Staaten, wo das Kunsttreiben der Theater zugleich einer Hofstelle die Entstehung gegeben hat, soll nämlich der schon um doppeltes Talent angesprochene Direktor, auch noch als gewandter Hofmann sich zeigen, die eigne Ueberzeugung verschliessen und doch danach handeln, fremde Leidenschaft scheinbar begünstigen, um sie aufzuheben, hohe einander bestreitende Bestimmungen versöhnen und ruhig die mühsamste Arbeit durch einen Wink wie durch ein Erdbeben zerstört

sehen, da wollen wir eingestehen, dass ein solcher Dreifachbegabter auch allenfalls die getrennten Glaubensauslegungen der Völker zusammenschmelzen, combinirte Armeen kommandiren, die Quadratur des Zirkels erfinden und dabei zur Zufriedenheit aller Schmecker mehr als sechs Schüsseln bereiten könnte.

Bis jetzt ist wohl noch nie ein solcher dreiartiger, dreieiniger und dreibeiniger Musenvorsitzer gefunden worden, weswegen zuweilen regierende Herren auf den Gedanden kamen, ohne im mindesten die Theaterlust Neros zu hegen, die Sache selbst zu übernehmen, und den Direktor der Schauspiele eigentlich zum Regisseur des höchsten Willens herunter zu setzen. Das Talent des Hofmanns wird dann gleich erspart, niemand hat eine Pflicht gegen sich selbst höflich zu seyn, die Oekonomie ist auch nicht nöthig, in sofern die Einnahme aus andern Kassen ersetzt werden kann, das Kunsttalent endlich kann niemand bestreiten oder beweisen, die Kritik verstummt, jeder fühlt die Pflicht der Begeisterung und das Ganze verwandelt sich in eine Privatkomödie, wo es doch höchst unverschämt wäre, würdige Leute zu tadeln, die sich ohne allen Eigennutz anstrengen, sogar noch eine köstliche Bewirthung aus ihren Mitteln hinzufügen. Während hier nun höchste Kunstblüthe an's Theaterlicht gefördert zu werden scheint, drückt ein doppeltes Ungewitter ge-

wöhnlich alles nieder: die Kraft übt sich nicht am Widerstande, sie verbreitet sich bis zum Ueberdruss und sucht sich Aerger in Kleinigkeiten und Nebensachen; endlich ist in der Kunst etwas ausschliessendes, sie nimmt gern den ganzen Menschen in Besitz, und so fühlt der Herrschende bald mit Verdruss, dass die vermeinte Spielstunde seinen Tag einnimmt, und wirft das Spielzeug mit Verachtung fort.

Soll nun ein Schauspiel etwas Untergeordnetes seyn und bleiben, wie eine Whistparthie, soll es wie eine Spieluhr das Wohlbekannte ableiern, ohne durch neue Strebungen Herz und Geist zu beunruhigen, dergestalt, dass etwa in jedem neuen Stücke nur die Umkleidung eines bekannten älteren zu erkennen, so dass die Direktion also nur darauf zu sehen hat, dass diese Umkleidungen regelmässig zu nöthiger Abwechselung erfolgen, o wie leicht wird da auf einmal die Theaterverwaltung, mag sie der Herrschende selbst führen oder andern überlassen. Wie aber, wenn in dem eigenen Lande, in der eigenen Sprache erst wenig Fertiges, Vollendetes vorhanden, wenn jeder Versuch eine Entdeckung wird und zum Streit regt? Nun wohl, da wird zum Fremden gegriffen, und so stehen wir auf einmal bei dem Punkte, wo etwa vor funfzig Jahren die Theaterliebhaberei vieler deutscher Fürsten sich befand, und französische

Schauspieler, italiänische Sänger nach Deutschland zog, das Fertige und Abgetragene jener Länder einführte, um damit etwas sehr Grosses, den Geist der Langeweile zu beschwören. Dass dieser Geist in viel gebieterischer Art daraus hervorgehen, dass jene fremde Richtung eigenen Geschmack und Sprache verderben, grossen Talenten den Raum zu ihrer Entwickelung verschliessen konnte, war jener Zeit fremd, jene Fürsten meinten wohlwollend gute Vorbilder zu eigner Entwickelung aufgestellt zu haben. Dass die unbedeutendste eigne Entwickelung folgereicher als alles Eingelernte sey, diese schmerzliche Erfahrung drängte sich erst sehr viel später auf, als jene Fürsten ihre fremden Schauspielhäuser einrichteten. Die Fürsten irrten mit ihrer Zeit, ihre Umgebungen dachten wie sie, legten den Schauspielkünsten keinen höheren Werth bei, als bei der Versetzung in eine fremde Sprache übrig bleibt, ja vielen war es wie eine Nachschule, um sich fest und sicher zu erhalten, in der fremden Sprache des höheren Bedürfnisses, andern war es eine Reiseerinnerung aus Paris und Venedig, lebendiger als die meisten Reisebeschreibungen, nicht weniger eine geistreichere Manier von Ausschweifungen, weil diese vielgewanderten Fremden allerdings eine reichere Unterhaltung gewähren konnten, als an den ärmlichen Schauspielerinnen zu finden, die im Vaterlande kaum ihr Leben fristeten. Diese französischen Schauspieler und

italiänischen Sänger, Tänzer bildeten aber damals förmliche Handelsgesellschaften durch Europa, setzten sich rasch mit einander in Verbindung, hatten ihre Mäkler, die sich mit der Anwerbung abgaben, und, wie die reiche vor mir liegende Correspondenz zeigt, eine sehr gründliche und genaue Kenntniss aller Talente, ohne dass solche theatralische Zeitungsartikel, wie später in Gebrauch kamen, ihnen die Sache erleichtert hätten. Die einheimische deutsche Musik mit ihrer allgemeinen Sprache schloss sich den Fremden sehr bald an, zog oft sogar mit ihnen in die Fremde, Componisten und Instrumentalisten aus Deutschland wurden in Paris berühmt, zwei Deutsche: Gluck und Mozart, erhoben französische und italiänische Oper zu einer Höhe, zu der nur wenige ihnen nachgeklommen sind. Auch einzelne deutsche Stimmen verherrlichten die italiänische Bühne, von denen die berühmteste, die Schmeling-Mara zuerst unter Friedrichs des Grossen Augen auftrat.

Friedrich der Grosse gehörte allerdings auch zu der grossen Zahl deutscher Fürsten, die nur das ausländische Theater unter seiner eignen Aufsicht mit Gunst und Geld unterstützen liess, doch weil eben in seiner Regierung, durch seine Siege über die Franzosen, das Gefühl eignen Werths in den Deutschen wieder erweckt worden, so geschah unter seinen Augen durch kräftige Opposition eben

jene Entwickelung grosser deutscher dramatischer Talente, welche die Vertreibung der Fremden zur Folge hatte, ohne dass er selbst oder irgend einer, der mit jenen Geschäften beauftragt war, die mindeste Ahndung davon gehabt zu haben scheint: so leise ist der Auftritt grosser Geister, wo sich etwas Bedeutendes auf der grossen Weltbühne ereignen soll. Nachher lässt sich solche Veränderung historisch belegen, und vielleicht dient die vorhabende Untersuchung zur Geschichte jener fremden Theater Friedrichs uns jene heimliche Wirkung des deutschen Genius deutlich zu machen.

Nichts that Friedrich in dem trägen Gewohnheitssinne, der viele Mitregenten seiner Zeit charakterisirt, er hatte in seiner Jugend die äussersten Spitzen des Daseins, Noth und Arbeit, kennen gelernt und diese Lehre ging ihm nie verloren. Er wollte alles kennen lernen, und zwar im Einzelnen, so dass, mit derselben Genauigkeit, wie bei seinen Offizieren und Beamten, er auch die Sänger, Tänzer und Schauspieler beurtheilen könnte. In den vielen Cabinetsschreiben über dergleichen Anstellungen ist immer seine Bedingung, dass er die Sänger, Tänzer, Schauspieler erst selbst sehen will, ehe er sie entschieden annimmt, ihnen sonst aber nur eine Gratifikation bewilligt. Nur eine derselben heben wir aus, die zugleich das ökonomische Talent beweist, weil schwerlich wegen des Geldagio eine

Sängerin zurücktreten möchte, sie ist an den Grafen Zierotin gerichtet, der im Februar 1771 dem Baron Schweertz gefolgt war, als Directeur des Spectacles, nachdem Baron Pöllnitz den Posten kurze Zeit verwaltet hatte:

„L'engagement pour la Chanteuse Nina Potenza que Vous m'avez adressé sous le 2 de ce mois, portant paiement en or contre l'ordre reçû dans mes caisses, qui n'aquitent qu'en argent blanc, il faudra changer le dit engagement en consequence, le quel toujours ne pourra avoir lieu, que quand apres avoir entendu la dite chanteuse, je l'aurai effectivement agrée à Mon service. Sur ce je prie Dieu qu'il vous ait en sa sainte et digne garde.

a Potsdam, le 3. Mai 1773.

Federic."

In einem andern Cabinetsschreiben nennt er es sogar une folie, dass er zahlen solle, ehe er gehört habe, lässt es sich aber endlich gefallen, weil er diese Bedingung anfänglich bei der ersten Genehmigung vergessen hatte.

Zu verwundern ist es, und wahrscheinlich nur seinem Rufe zuzuschreiben, dass viele sich dieser Bedingung unterwarfen, auch sind die Briefe der Schauspieler von dem Gedanken erfüllt, dass sie erheitern möchten:

„les loisirs du plus grand Roi."

Neben dieser Lust am Einzelnen beschleicht ihn

aber auch nicht selten der Ueberdruss, er spricht es auch wohl deutlich aus, dass diese Beschäftigung seiner nicht werth sey, besonders wenn neue Anforderungen an die Kasse kommen. So schreibt er an Zierotin:

„Voici des nouvelles plaintes que la troupe des Comediens françois vient de me porter contre Vous. Vous ajant declaré dès le commencement de tel etablissement, que je ne veux rien avoir à faire avec les individûs, qui le composent, je vous prie de les ranger une fois pour toutes et si bien, que Je n'en sois plus incommodé. Et sur ce je prie Dieu qu'il vous ait en sa sainte et digne garde.

a Potsdam, 12. Oct. 1772.

Federic."

In einer andern sagte er: „Renvoyez les deux mauvais sujets vous n'aurez pas de la peine a les remplacer. Endlich entwickelt er in einer dritten völlig seine Grundsätze: Les Spectacles doivent me servir d'amusement et non pas me donner d'occupations serieuses. Je manquerois de mon but, si je voulois entrer dans le detail de la justification que vous m'avez addressée sous le 15 d. c. m. sur les plaintes que les Comediens m'ont porté contre vous. Vous avez engagé la Troupe c'est a Vous a la tenir en ordre, il faut exactement remplir l'engagement que vous avez contracté avec ces gens la et si eux de leur coté n'y repondent pas, comme de devoir,

il faut les faire mettre aux arrets et les ranger ainsi a la raison. Je vous repète de nouveau que Je ne veux point en être melé, ni m'en melerai. Cependant je prie Dieu qu'il vous ait en sa sainte et digne garde.

Potsdam, 16. Oct. 1772.

Federic."

Später, 29. März 1776, sagte er: Vous pouvez signifier a ces gens la que je les enverrois tous promener s'ils ne cessent de me remplir la tête de leurs sottises.

Dennoch kehrt er immer wieder zu Einzelnheiten zurück, lässt sich über Anzeigen berichten, ja es geht so weit, dass einzelne Figuranten um Heirathserlaubnisse bei ihm anhalten, worauf der König zwar antwortet, es interessire ihn sehr wenig und scheine seine Erlaubniss dazu überflüssig, doch wolle er sie hiemit ertheilen. Der Sängerin Schmeling lässt er Rath geben, wie sie sich gegen ihren zänkischen Vater zu verhalten, sie solle ihm eine Pension lassen, aber ein eignes Quartier nehmen. Nichts überwindet aber seine Abneigung, wenn Geld verlangt wird, so schreibt er an Arnim, der nach Zierotin's Tode im Anfange des Jahres 1776 Directeur des Spectacles geworden war: „Je veux bien vous dire en reponse a votre lettre du 7 de ce mois que l'assistance promise au theatre françois ne consiste que dans la construction de la salle que j'ai fait batir pour son usage et dans les som-

mes assignées pour les pensions des Commediens. Je vous l'ai deja observé, que c'etait aux Commediens a se pourvoir du produit de leur recette des decorations necessaires, ainsi loin d'y contribuer personnellement je suis si lasse de toute cette clique qu'il tient bien peu que je ne l'abandonne entierement; car dès qu'elle n'est seulement pas a même de gagner si peu de chose, c'est une preuve que la trouppe ne vaut rien et que l'on perd d'autant moins a la laisser aller chercher fortune ailleurs. Au reste je prie Dieu qu'il vous ait en sa sainte et digne garde. a Potsdam, 20. Oct. 1776.

Federic."

In einer andern über das Schuldenmachen der französischen Schauspiele: „Si cela ne leur convient pas qu'il aillont ou ils voudront, d'autant plus qu'ils m'interessent fort peu. Sur ce je prie Dieu qu'il vous ait dans sa sainte et digne garde.

Potsdam, 3. May 1775. *Federic.*"

Wir sehen, dass das Schlussgebet (das einleitende Wort ausgenommen, wo bald sur ce in der Gnade, cependant bei der Ungnade steht) bei allen Cabinetsschreiben dasselbe bleibt, so wie die Versicherung bei deutschen Cabinetsschreiben, bin euer gnädiger König, auch wenn sie scheltenden Inhalts sind, weswegen diese Formel künftig wegbleiben kann. Merkwürdig sind aber zuweilen die gar nicht erbaulichen eigenhändigen Nachsätze, wel-

che jenem Gebote folgen. So steht bei einer, die zur Reise in Geschäften sehr gnädig aufmuntert als Nachsatz: „N'oubliez pas le cotton Monsieur, pour préserver Votre précieuse personne et Vos petits nerfs contre les injures du tems.“ Bei einer andern, die Musikern Zulage abschlägt, ist noch eigenhändig dem Namen beigefügt: „Je ne donne pas un sol davantage et si ces gens veullent partir j'en trouverai bien d'autres pour les mêmes gages.“ Noch schlimmer geht es einem Tänzer, nachdem ihm schon vor dem Gebete der Abschied zugesichert, der König schreibt noch hinzu: „Ce danseur et sa femme ne vallent pas 6 sous, il faut les renvoyer au plus vite et par le plus court.“ Einmal sogar wird ein Cabinetsschreiben durch den eigenhändigen Zusatz völlig umgestossen: „Quoique les choeurs fassent une des principales parties de la tragédie d'Atalie, je veux cependant m'enpasser et vous n'avez qu'instruire ma trouppe en conséquence. Sur ce je prie Dieu qu'il vous ait en sa sainte et digne garde. Berlin 10 Janv. 1773. *Federic.*“

La musique françoise ne vaut rien, il faut faire déclamer ce coeur, allors cela revient au même.

Bei einer andern, wo Urlaub ertheilt wird, ist doch ein Geschäft hinzugefügt: Il faut préparer pour cet hiver les operas d'Attilio Regulo de Hasse et d'Orféo de Graun.

Das erscheint endlich wohl als sicheres Resultat,

dass er die italiänische Oper, welche ganz auf seine Kosten ging, nie von seiner näheren Aufsicht zurück weist, vielmehr die Rechnungen sogar unter seiner Aufsicht durcharbeiten lässt, die französische Comödie aber, welche für Geld in Berlin spielt, nur so halb und halb als eine königliche Gesellschaft betrachtet und besonders von aller Einmischung in ihre dortigen Einrichtungen sich fern halten will. Für die Oper ist er nicht so strenge auf Oekonomie gerichtet, er zahlt hohe Gehalte, ist nachgiebig gegen einzelne Launen der Sänger, obgleich er zuweilen wieder am Nothwendigsten äusserer Zierde abzieht. Reichardt sagte einmal, die Opern wären prächtig genug gewesen, nur wer so etwas näher zugesehen, hätte wohl bemerkt, dass von jedem Thaler wenigstens ein Groschen abgezogen worden. Doch was fehlte, ersetzte reichlich die Gegenwart des Königs, der hier von Vielen gesehen werden konnte und mit mächtigen kriegerischen Trompetentönen eintrat in den Kreis seiner Generale, im vorderen Parterre, dessen Hälfte mit denen aus allen Regimentern kommandirten gemeinen Soldaten sich füllte, sein kriegerisches Volk, seiner Thaten Kinder, die sich wohl einbilden mochten, dass die fremden Völker, die fremde Sprache auf der Bühne wie jene Trompetentöne ihres Königs Ehre feierten.

Die eigentliche Noth machte dem Könige in allen regelmässigen Ausgaben der einmal gebilligte Geld-

plan, der Etat, das Budget. Sein Scharfsinn hatte ihm gezeigt, dass die Ausgabe durch eine äussere Gewalt beschränkt und festgestellt werden müsse, dass Vorsätze dabei selten genügen und so blieb ihm, da öffentliche Institutionen wie ein Parlament fehlten, nur das einzige Mittel, diese Etats wie eine höhere Offenbarung, wie ein eilftes Gebot zu betrachten, das allenfalls wohl im Weniger, aber nicht im Mehr überschritten werden durfte. Behörden, welche von den genehmigten Geldern noch etwas zu sparen wussten, erhielten höchstes Lob, nie durften sie die Etat-Genehmigung überschreiten. So wurde dieses Gesetz der Sparsamkeit oft zu einer Ursach der Verschwendung, indem z. B. bei Bauten nothwendige Ausgaben unterblieben, um den Etat nicht zu überschreiten, wodurch bedeutende Werke frühzeitig dem Verderben unterlagen. Dieser Etat war auch die Qual der theatralischen Unternehmungen; darüber nur ein Cabinetsschreiben als Belag:

„Tel habile que puisse être le Sr. Duclos, que vous me proposés par votre représentation du 11 de de mois en qualité de machiniste pour le Theatre, je ne saurois cependent accepter ses services, l'Etat, comme vous savéz, ne permettant pas d'augmenter les depenses par celles des appointements que cet homme demande. Sur ce je prie Dieu u. s. w. Potsdam 12 August 1771. *Federic.*"

Sogar die hohen Geburtstagsfeiern wurden durch

die Furcht beschränkt, diese Etats zu überschreiten, wie ein anderes Cabinetsschreiben beweisen mag, das in aller Art interessant scheint: „En vous renvoyant le Poeme que vous m'avez addressé avec votre lettre du 28 d. c. m. je Vous dirai que n'étant plus la coutume ni ici ni à Vienne de celebrer les jours de naissance, je vous prie de menager les depenses, que la Serenade que vous me destinés à l'occasion de l'anniversaire de la mienne, vous pourront bien causer. Et étant toujours bien sensible à cette attention de votre part et vous en remerciant affectueusement, je prie Dieu etc.

Potsdam 29 Oct. 1774. *Federic.*"

Wegen dieser rechnenden Aufsicht scheint dem Könige ein Sekretair, Namens Stiegel, in Opernangelegenheiten höchst wichtig gewesen zu sein, der sehr geschickt mit dem Oekonomischen die Leitung des Ganzen sich anzueignen wusste. Vergebens klagt Zierotin, dass er die genehmigten Etats nicht erhalten könne, dass derselbe Eingriffe mache in seine Geschäfte, der König antwortet: „Je vois par votre lettre du 17 d. c. m. les plaintes que vous me portés contre le nommé Stiegel. Ayant ordonné à cet homme comme je vous en ai averti, de regler les comptes des opera comme de coutume, il est naturel qu'il procedat comme il a fait par le passe, en examinant tout ce qui y est relatif. Vous concevez par la qu'en tout qu'il s'en est tenu à la simple partie de l'écono-

mie pour les opéras, il n'a fait que son devoir, n'étant point autorisé d'empièter sur les droits de votre charge pour tout ce qui concerne l'ordre et l'execution dans les opéra, dont a surplus il se gardera de se meler, n'y entendant goute. Sur ce etc.

Potsdam 28 Sept. 1771. *Federic.*"

Schon den folgenden Tag nach diesem Schreiben war der nommé Stiegel von Zierotin völlig anerkannt, und der König schreibt: „Je suis bien aise de voir par vôtre lettre du 28. d. c. m., que vous avez remis au nommé Stiegel les comptes pour les opera du Carneval prochain. Cet homme sachant depuis bien des années et même du tems de feu le Baron de Schwréertz comment se prendre avec les ouvriers accoutumés a surfaire et tromper, ne leur accordera surement que ce qui leur faut, de sorte que je puis etre tranquille de ce côté là et esperer que les fraix seront reglés avec cette economie, que je pretens d'y etre observée. Sur etc.

Potsdam, 29. Sept. 1771. *Federic.*

Dieser Sekretair Stiegel hatte ausser dem Rechnungswesen auch die Decorationen und Kleider unter seiner Aufsicht bewahrt, denn dies erhellt aus einem Briefe an den Nachfolger Zierotin's, worin er zu einer Tragödie, die der General von Buddenbrock aufführen will, obgleich es von alten Zeiten her verboten, einem Jean Jean den Garderobenschlüssel geben will, dieser Jean Jean verstehe schön

und

und wisse, dass er von den neuen und ganz brauchbaren nichts verabfolgen dürfe u. s. w. In einem andern Schreiben besetzt er sogar durch seine Autorität eine Figurantenstelle nach dem Vorschlage des Directors, ohne dass es nöthig sey, des Königs Majestät damit zu behelligen. Wir sehen hier den Mann schon in sehr sicherer Wirksamkeit, denn dass er kein Prahler mit der Königlichen Autorität ist, beweist jede Zeile.

Die Kleiderangelegenheit des Operntheaters war aber allerdings in jenen Zeiten ein Gegenstand unmittelbarer Berathung von Seiten des Königs, worüber hier merkwürdige Beläge vorkommen, eben so die Ballets, deren Beurtheilung sich der König öfter unterzieht. So kommt in einem Berichte Zierotin's vom 21. Juni 1771 die schwierige Untersuchung vor, ob die Reifröcke in Piramus und Thisbe wegbleiben können, wofür derselbe die Beschreibung Herodots und den neuen Theatergebrauch in Paris und Wien anführt, auch dass Thisbe fast eine Viertelstunde auf dem Theater ausgestreckt liegen bleibt, was zum Reifsrocke freilich nicht sonderlich passen mochte. Doch bittet derselbe um Verzeihung, wenn diese Zeichnung nicht den Beifall des Königs erhalten. In Hinsicht des Oekonomischen ist er schon ausdauernder im Widerspruche, weil er weiss, dass der König ihn darin besser verträgt; er verspricht eine Methode dem Könige mündlich vorzutra-

gen, wie nicht im Ganzen die Kleider mit dem Schneider accordirt werden sollen. Wahrscheinlich wollte er die Stoffe selbst kaufen, und mit dem Schneider nur die Arbeit verdingen. Ueber die Kleidung der Thisbe schreibt der König im eigenhändigen Beisatze: „Tisbe doit etre habillée en neufe, pastorelle satin couleur de cher et gaze d'argent avec des fleurs. *Federic.*" — Ueber den Plan zweier neuen sinnvollen Ballette schreibt er zur Seite eigenhändig: „Il ne me faut que des ballets ordinaires." Auch zwei andre Balletpläne werden bei einem andern Berichte vom 13ten Juni durch eigenhändige Seitenanmerkung zurückgewiesen: „Ces ballets sont trop tristes, il faut quelque chose qui rejouisse et *qui ne coute pas*, je ne depense rien qu'un habit pour la nouvelle actrisse, rien pour les ballets."

Um nun die verschiedenen Elemente bei der Opernaufführung, die Oekonomie, Stiegels Einfluss, politische Rücksicht, den Eifer Reichardts, der damals Kapellmeister geworden, Sorge der höheren Angestellten dem Könige durch Widerspruch zu missfallen, alles in einem Bilde zu sehen, wenden wir uns zu der Zeit, wo der Grossfürst von Russland Berlin auf seiner Reise berührte und der Wunsch des Königs, ihm diesen Aufenthalt so angenehm zu machen, als er vermochte, den Befehl zu zwei Opern und zu einem Prolog ertheilte. Im Prologe sollten der Genius Russlands und der Genius

Preussens einander in schönen Liedern begrüssen, durch Duette verbrüdern und fest vereinigt hinter dem fallenden Vorhange stehen bleiben. Als Oper wurde ausser dem schon fertigen Attilio Regulo noch Angelica und Medoro gewählt, und zwar mit solcher Eile von Reichardt zur Composition geschritten, dass der Theaterdichter Abbe Landi folgenden Nothbrief an den Director Arnim schreibt: „Je prend la liberté de vous supplier instamment Monsieur de faire avertir le Sr. Reichardt qu'il suspende la copiature des rôles d'Angelica et Medoro, car il faut indispensablement y faire des changements considerables. Plus je lis et relis le livre, plus j'apperçois l'impossibilitè de representer cet opera a Potsdam dans l'etat ou il est. Comment y faire paroitre la mer en tempete et un vaisseau? Comment y placer des tours, des ponts levis, des grottes et tant d'autres decorations dont cet opera fourmille. Dans la necessité de les retrancher, il faut que je fasse les plus grands changements dans le livre et ce sera tant mieux, car par ce moyen je le racourcirai de facon que le tout ne durera pas deux heures. Cependant je ferai en sorte qu'en cas que le même opera doit être representé à Berlin dans le carneval, il soit susceptible de decorations et de la magnificence ordinaire. Ce travail sera difficile, mais c'est à quoi je m'engage. Au reste travaillant avec ma rapidite or-

dinaire, je serai en etat Monsieur de vous envoyer mon Manuscript a la fin de la semaine prochaine.

Berlin 25. Mai 1776. *Abbe Landi.*

Dieser fertige, zu allem bereite Dichter, fand an dem jugendlichen Reichardt einen raschen Mitarbeiter, auch war die Klugheit des Poeten zu loben, der auf allen Sätteln gerecht seyn wollte, denn bald verlautet, die Oper werde in Berlin zuerst also mit Meersturm, Zugbrücken und Grotten gegeben werden. Früh meldet Reichardt aus Berlin, dass der Oberstallmeister ihm Pferde geschickt, dass er mit dem Prologe in der Tasche ausreise, schon Abends schreibt er aus Potsdam einen Bericht seiner ehrenvollen Aufnahme: „Ich habe die Ehre Ihrer Excellenz zu berichten, wie ich sogleich bei meiner Ankunft, bald nach drei Uhr, eine sehr gnädige Audienz bei Sr. Majestät dem Könige gehabt: darauf die gnädige Erlaubniss erhielt, zum Solo Sr. Majestät bleiben zu dürfen, wobei Ihre Majestät drei Solos bliesen, unter welchen Höchstdieselben besonders, wie Sie sagten, eines von Ihrer eignen Composition wählten. Ich musste nach dem Solo wieder bei Sr. Majestät bleiben, wo dann Seine Majestät sagten, ich möchte den Prolog hier componiren, und, sobald ich nur etwas fertig hätte, zu ihm hinauf kommen und es vorspielen. Ich fange also morgen gleich an zu arbeiten, und denke wohl *in drei Tagen* fertig zu seyn. Bis dahin werden also die Proben bleiben

müssen. Ich will aufs möglichste eilen. Die Personen des Prologs werden Sr. Tosoni und Madame Coch seyn. Ich schlug, ehe S. M. die letzte nannte, den Sr. Porporino vor. S. M. meinten auch, er würde sich recht gut dazu schicken, allein da er in der Oper selbst zu thun hätte, so wäre es nicht recht schicklich. Ich habe auch aus den Diskursen S. M. bemerkt, dass wir die Oper zuerst in Berlin haben werden, dort werden S. M. auch den Grossfürsten empfangen, und zwar Angelo und Medoro zuerst. Mit der u. s. w.

Potsdam, den 20. Juni 1776.“ *Reichardt.*

Die Rollenbesetzung, deren hier im Briefe beiläufig erwähnt wird, erscheint nun bald ein Gegenstand von höchster Wichtigkeit, vielleicht als Grund künftiger grosser politischer Spaltungen. Der König hat nämlich den riesenhaften Sänger Tosoni zum Genius Preussens ernannt, die sehr kleine Madame Coch zum Genius Russlands. Der Russische Grossfürst, nachmaliger Kaiser Paul, war bekannt als heftig und leicht zu beleidigen, wird er dies nicht als einen öffentlichen Schimpf betrachten können, dass ein so grosses Reich wie Russland nur einen so kleinen Genius, und ein kleineres Reich wie Preussen einen so grossen Genius aufweisen könne? Wird er nicht meinen, dass der König sich selbst dadurch habe schmeicheln wollen, die Kaiserin Catharina aber herabsetzen, die doch gleich ihm nach

dem Ruhme aller geistigen Kräfte strebte? Der Director, früher Diplomat, sah schon im Geiste die eilenden Couriere nach allen Seiten. War es Absicht des Königs? Solchen Scherzen war er nicht abgeneigt? In diesem Falle durfte ihm nicht einmal der Grund vorgetragen werden? Ueberhaupt war er in Theaterangelegenheiten sehr kurz angebunden, eine Sache, die er einmal entschieden, nochmals zum Vortrag zu bringen, schien unmöglich. Es hätte sich die kleine Coch krank stellen können, aber da hätte ihr der König alle seine Generalchirurgen zur Untersuchung geschickt. Das Theater vorher abzubrennen, schien zu gewagt, obgleich der Krieg mehr gekostet haben würde. O ihr himmlischen Gaben sammelt euch alle um die Herrschenden, vor allen aber die Geduld, den Widerspruch zu ertragen, ihn zu ergründen, denn in ihm ist das Geheimniss der Weisheit niedergelegt! — Aus dieser quälenden Sorge wagte keiner der vertrauten Umgebung Friedrichs zu befreien, es thats ein junger Mann, der so eben nur sein Glück gemacht, eben jener Kapellmeister Reichardt. Er versprach dem Director bei nächster Vorlegung einiger Compositionen aus Angelo und Medoro dem Könige die Bedenklichkeiten gegen seine mündlich und schriftlich ertheilten Befehle über die Rollenbesetzung vorzutragen. Wie erleichterten folgende zwei Cabinetsschreiben das Herz des beängstigten Directors:

C'est par des raisons raisonnantes que je viens d'ordonner au Maitre de ma chapelle Reichardt, de donner dans le prologue de l'Opera prochain, le role de la Koch à Porporino et de faire prendre a la premiere le role de celui-ci. Vous aurez soin que cet échange se fasse sans le moindre delai, mais sans bruit et sous quelque pretexte plausible, precaution que j'ai egalement fortement recommendée au Sr. Reichardt. Sur ce Potsdam 15. Juillet 1776.

Federic.

Dans l'echange du role de la Koch, que j'ai ordonné hier, il ne s'agit, que de faire representer le genie de la Russie par un chanteur de grande taille. Si donc Porporino ne peut pas l'apprendre en si peu de tems, il faut choisir un autre de sa taille pour faire le genie de la Russie dans la comparse et travestir la Koch en enfant de choeur pour chanter son role dans le voisinage de son representant et de maniere qu'on ne puisse pas remarquer que le genie et celle qui chante sont deux personnes differentes. Je vous abandonne donc le soin d'arranger tout cela de concert avec le Maitre de ma chapelle et de facon, que Mes vues soient remplis sans prejudicier au prologue. Sur ce etc. Potsdam 17. Juillet 1776.

Federic.

Welche schlimmere Auslegung hätte aber diese Zusammensetzung des Genius von Russland hervorbringen können, hätte er zufällig den Mund ge-

schlossen, wo die Sängerin ihn eben recht laut eröffnet hätte, ja hätte es überhaupt verschwiegen bleiben können, und hätte man es nicht ausdeuten müssen, als ob der Genius von Russland nur ein Werkzeug fremder Stimmung sey, dass in dem grossen Leibe kein eigner Geist wohne. Durch solche Gründe wurde Porporino bewogen, ungeachtet seiner Liebe zur Bequemlichkeit die Rolle noch zu übernehmen, welches auch ein Cabinetschreiben höchlich billigt: „Il est bon que le Chanteur Porporino étudie avec soin son nouveau role dans le prologue c'est tout ce qu'il faut, le tems étant trop court pour y ajouter encore un air qu'il seroit obligé d'aprendre cela n'est pas du tout necessaire. J'en ai écrit au Maitre de ma chapelle le Sr. Reichardt et je veux bien également vous en instruire en reponse a votre rapport du 18. Sur ce etc."

Potsdam 18. Juillet 1776. *Federic.*

So wurde die Hauptarie Reichardts das einzige Opfer dieser verhängnissvollen Genialität.

Wie sorgsam aber der König alles Schickliche in Beziehung auf den Grossfürsten beobachtet wissen wollte, wie unangenehm ihm jede mögliche Kränkung gewesen wäre, beweist ein andres Cabinetschreiben desselben Tages: „Celle ci n'est que pour vous avertir d'avoir soin que toute la suite du Grand Duc soit bien placée aux spectacles et que les domestiques même y ayent l'entrée libre toutes les

fois qu'il voudront y assister. D'ailleurs il y aura le 21 grande Cour, concert et souper chez la Reine; de sorte que vous ne manquerez pas non plus d'en prevenir le Maitre de ma chapelle, pour qu'il commende une musique convenable. Sur ce etc.

Potsdam 18. Juillet 1776. *Federic.*

Doch war die Noth dieser Tage noch sehr gross, obgleich diese eine Verwickelung gelöst war. Bei der grossen Aufmerksamkeit des Königs, dass sein Operntheater dem hohen Gaste gefallen solle, bei der Pracht die damals in Petersburg leuchtete, schien eine Ausgabe für Dekorationen und Kleider so natürlich, dass in der Eile die Bestellung ohne Anfrage gemacht worden war. Welcher Schrecken, als der nommé Stiegel, welcher zur Vermittelung gebraucht werden sollte, eine Antwort ertheilte, die wir wegen der Seltsamkeiten aller Art, insbesondere wegen der Bekleidung jener viel besprochenen Genien, ausführlich mittheilen wollen: „Wenn ich E. H. nicht eher die Ehre zu antworten gehabt, so schreiben Sie es beileibe nicht meiner Nachlässigkeit zu, sondern meinen grausamen Arbeiten. Da nun unser Train zum Empfang des Grossfürsten gestern abgereiset und ich das gnädige Schreiben mit der Einlage von Millant in diesem Augenblick erhalte, so nehme ich keinen Anstand E. H. in diesem Augenblick zu antworten. *Ich bin mit Sr. Königl. Majestät wegen der Oper fertig,* sowohl in Ansehung der

Oper, als wegen des Ballets, und dieser Anschlag ist dergestalt eingerichtet, dass nicht für einen Dreier Unkosten für die Decorationen mitbegriffen sind, und Se. K. M. haben expresse allergnädigst befohlen, keine Decorationes machen zu lassen, und also werden E. H. geneigt einsehen, dass ich hierinnen nun nichts abändern kann. E. H. werden nunmehr zu befehlen geruhen, dass die erste Decoration die Coulissen von dem Garten des Galliari, und dazu der Horizont genommen werde oder auch die Gardine vom Meerhafen. Zur vierten Decoration ist der Berg Rhodope aus dem Orpheo. Endlich bei der letzten als einer Reggia bin ich ganz wohl zufrieden, dass man die gläsernen Colonnen-Coulissen emplogire, wenn die Herstellung dieser Decoration nicht zu hoch ins Geld liefe, weswegen E. H. unterthänigst bitte, solche Unkosten überschlagen zu lassen, und mir es gnädigst zu melden. Die Decoration des Verona ist unter uns gesagt ein bischen *jeckelich* und der Feuersgefahr abscheulich unterworfen. Den Prolog betreffend, brauchen wir weiter nichts als zwei Kleider für den Tosoni und Madame Koch. Wie sie gekleidet seyn müssen als Genii von Russland und Preussen, das verstehe ich nicht, und überlasse solches E. H. und hiezu glaube ich das Kleid des Tosoni als Cupido in der Psyche würde gute Dienste leisten, und für M. Koch würde sich als Mannsperson oder als Frauensperson, welches

der Herr Kapellmeister noch erst entscheiden muss, auch wohl was finden.

Die Maschinen zur Verwandlung der Bäume sind Kleinigkeiten, und befehlen E. H., dass solche gemacht werden. Die Ballets betreffend, haben wir ja im Opernhause ausgesucht und fest beschlossen, welche Kleider dazu genommen werden sollen, und nun kommt der Herr Herrmann mit zwei neuen Kleidern für Salamon und für Deplace für 200 Rthlr. Dieses kann ich unmöglich acceptiren, denn da ich mit fernern Unkosten bei Sr. K. M. nicht kommen kann noch darf, auch es nunmehr gar nicht mehr angeht, so weiss ich gar nicht, was hierauf E. H. antworten kann, als: sie müssen tanzen mit denen besten und propersten Kleidern, so im Magazine sind, *sie mögen sich passen oder nicht.*"

Der Director bestürmt den strengen Oeconomen von neuem, aber vergebens, er antwortet am 24. Juni: „E. H. werden mir erlauben, sogleich auf Dero gnädiges Schreiben, welches mir ungemein empfindlich ist, nicht anders antworten zu können, als ich durch mein letztes unterthäniges Schreiben gethan. Sagen Sie mir, wo soll ich nach des Verona Schreiben 910 Rthlr. herkriegen, wenn ich sie nicht einnehme? Würde ich nicht in die grösste Verlegenheit kommen; die Herren haben mir schon das Herze aus dem Leibe gequält, wenn ich nur 80, 90 bis 100 Rthlr. schuldig geblieben bin, und ich

habe in 16 Jahren, da ich diese fatale Kommission gehabt, keine Schulden gemacht, und bin es auch noch nicht in Willens, und da Se. K. M. expresse allergnädigst befohlen, keine Depense von Decorationen zu machen, so weiss ich kein andres Mittel, als die Decorationen zu nehmen, so ich vorgeschlagen habe, oder E. H. schreiben dieserwegen selbst an Se. K. M. Wenn Mr. Verona schreibt, der Berg Rhodope ist en mauvais etat, so ist es ja selbst seine Schuld, er hat ihn ja erst gemacht. Wegen denen Ballets ist mir beigefallen, es könnte das schöne neue couleur de rose ballet in der Angelica gebraucht und getanzt werden.

E. H. habe zu vermelden, dass ich alldieweilen Ordre von Sr. K. M. erhalten habe, dass Madame Koch als Genius von Russland in Mannskleidern im Prologe erscheinen soll, und Allerhöchstdieselben verlangen die beiden Desseins von denen Kleidern und den Anschlag Allerhöchstselbst zu sehen."

Aus den vorräthigen Papieren lässt sich nicht genau das Ende dieser Geldverwickelung ersehen, doch lässt es sich vermuthen aus der, am Schlusse der Verwaltung des Directors, von Verona eingeklagten Rechnung von 3000 Rthlrn.

„Ressevera, verum gaudium."

Dies bringt zunächst auf die seltsame Verfassung der französischen Bühne, mit der diese Verluste zusammen treffen.

Der Graf Zierotin übersandte den 3. Aug. 1771 dem Könige einen Plan zur neuen französischen Bühne, dessen Wesentlichstes darauf beruhte, dass von den 10,000 Rthlr. jährlich, welche der König für die Vorstellungen am Hofe bewilligt, die fünf ersten Schauspieler und die fünf ersten Schauspielerinnen besoldet werden, solidarisch sich aber verpflichten, die vier übrigen noch nöthigen untergeordneten Schauspieler, Dekorationen und Kleider von der Einnahme des Berliner Schauspiels zu bestreiten, den Gewinn aber unter einander nach Verhältniss zu theilen. Er glaubt sie dadurch, indem ihr Geschäft zugleich einen steigenden Vortheil gewähren kann, in sofern sie gut zusammen wirken, auf einmal von kleinlicher Eifersucht, von schlechten Sitten befreit, er hofft alles das schon damals unter Schauspielern realisirt, was neuerlich Enthusiasten von dem Albertschen Wirthschaftsplane verkündeten. Freilich giebt er auch einen sehr soliden Grund für das Bestehen dieser Gesellschaft, wie nämlich die jährliche Einnahme bisher zu Berlin zwischen 16 bis 17,000 Thaler betragen habe, eine Summe, die nach den Theaterübersichten bei den unbedeutenden Ausgaben für das Aeussere mehr als hinreichend war, um ein ansgezeichnetes Schauspiel zu unterhalten. Der König ist ergriffen von diesem Plane, er schreibt eigenhändig an den Rand der Eingabe: Le plan de la Comedie est on ne peu pas mieux ima-

gné. Ferner sagt er bei Erwähnung der damaligen von Fierville dirigirten Truppe: Il faut renvoyer toute cette Troupe qui ne vaut rien et en former une nouvelle comme nous sommes convenus hier. Wahrscheinlich gehen auch gegen jenen Regisseur Fierville die einleitenden Worte des Plans, wie die meisten Bühnen durch Unternehmer, die zugleich Schauspieler, zu Grunde gegangen, weil ihre Eitelkeit kein andres Talent neben sich geduldet, ihr Geiz sie darin bestärkt habe, nur Mittelmässigkeit zu besolden. Wird aber dieser Knoten dadurch gelöst, dass nun alle mitherrschen, die gleiche Eitelkeit, gleichen Geitz befriedigen wollen? Die Bühne ist kein Staat, der das ganze Dasein umschliesst und jeder fühlt, dass wenn auch seine Partei unterläge, ihm doch noch überall ein Fortkommen bliebe, so lange sein Talent und die vielen kleinen französischen Bühnen bestehen. Ob es diese oder andere Gründe waren lässt sich jezt nicht bestimmen, aber in der am 21. October 1771 besiegelten, und vom Könige unterzeichneten Stiftungsurkunde ist gerade das Wesentliche des Projekts, die Mitwirkung der Schauspieler zu dem gemeinsamen Zwecke ausgelassen, alles dem Königl. Direktor hingegeben, nachdem das Privilegium des Fierville (vom 25. Sept. 1768.), weil er seine Versprechen nicht erfüllt, annullirt worden. Der König verspricht die Reisegelder und 10,000 Thaler, doch soll ein tausend von diesen jährlich abgenom-

men werden, um davon ein neues grosses Haus zu erbauen. Der König erlaubt, in sofern die Gesellschaft nicht für ihn beschäftigt ist, Aufführungen für Geld in Berlin zu geben, die Wahl der Stücke hängt dabei aber gleichfalls vom Grafen ab, eben so die Verwendung der Theater-Einnahmen zum Besten der Gesellschaft. Nach dieser Urkunde steht nun alles höchst zweifelhaft, wenn, wie bei allen menschlichen Unternehmungen, Verlust statt Gewinn eintreten sollte. Die Gesellschaft konnte jezt nicht mehr zu dessen Tragung verpflichtet werden, der Director wird kein Thor seyn, den Verlust zu übernehmen, ohne Theilnahme am Gewinn und der König erklärt sich wiederholt, dass er nichts als das Versprochene leisten wolle, ja er nimmt sogar später in einem Cabinetsschreiben das Versprechen der Reisekosten zurück und befiehlt, dass diese von der Einnahme vorweg genommen werden sollen.

Jene Stiftungs-Urkunde hätte, wenn sie damals gehörig beachtet worden, den Director von jeder Unternehmung zurückhalten, die Bühne kreditlos machen müssen, in sofern sich jener nicht namentlich verbürgte. Aber keins von beidem geschah, der Director gab feierlich die Bestallungen in seinem Namen, worin nichts als En vertu des ordres et lettres patentes de Sa Majesté erwähnt, noch besonders aber bemerkt wird, sans qu'aucune raison, ni aucune espece de dedit puisse l'annuller; er lud also

juristisch alle Verantwortlichkeit auf seine Schultern, ohne in irgend einer Art vom Könige sicher gestellt zu seyn. Leichtsinnig ist mit dem Unternehmen der Bau eines neuen Hauses in Verbindung gesetzt, ohne dass irgend ein Ueberschlag zu finden, woher der grössere Aufwand für Decorationen, Beleuchtung zu bestreiten, alles in der festen Ueberzeugung, dass ein grösseres Haus auch mehr Zuschauer anlocken müsse. War auch das erste Projekt grossen Stürmen ausgesetzt, in sofern der Director nicht grosse Weisheit zeigte, so war es dem Erwerbe doch schon darin günstiger, weil die Resultate sehr bald zum Vorschein kommen mussten, weil endlich alle störende Einflüsse von aussen gehemmt waren. Aber ein Director, der selbst ein Mitglied des Hofes, sieht sich von allen höchsten Personen um Vorstellungen und Einrichtungen angesprochen, die gegen den Vortheil des Ganzen, die er aber doch nicht ablehnen kann; mittelmässige Schauspieler und Musiker werden ihm empfohlen, sogar Juden für die Geldbesorgungen; wegen eines Abendessens bei der Königin wünscht sogar eine Prinzessin, dass das Schauspiel eine Stunde früher angehe; niemand denkt daran, dass der Verlust endlich von diesem Director allein getragen werden soll, denn niemand durchschauet sein Verhältniss, er selbst hält sich für vollkommen gesichert.

In-

Inzwischen hat sich unter dem Lumpenstaate der ziehenden deutschen Bühnen ein Feind des französischen Theaters entpuppt, fliegt aus und zieht das erwachte Nationalgefühl der Deutschen unwiderstehlich empor; mehrere Theaterdichter arbeiten voll Eifer bei geringem Lohne für diese neuen darstellenden Talente, eine liebevolle Kritik muntert auf, zeigt die Schwächen der französischen Bühne, den Reichthum der Engländer, es ist das alte Deutschland nicht mehr, welches blindlings allem Französischen nachlief, der Geist der Opposition ist erwacht. Bei der französischen Bühne ist davon keine Ahndung, auch der König vermuthet wohl schwerlich diesen Einfluss, als er am 23. März 1775 das interessante Generalprivilegium des Döbbelin unterzeichnet, vielmehr ist er darin eifrig bemüht, dies Theater von den ärgsten Missbräuchen zu befreien, wodurch die bisherige kochische Gesellschaft ruinirt worden war. Gerade wie im französischen Schauspiele sollen jährlich 1000 Rthlr. zurückgelegt werden, aber nicht von königlichen Zuschüssen, denn der König giebt nichts als das Privilegium, auch nicht zu einem neuen Hause, sondern um die Schulden des alten Hauses zu bezahlen, dagegen ist strenge geboten, weder den Creditoren, noch obrigkeitlichen Personen Freibillete zu geben, ferner sich der Anleitung einsichtsvoller Gelehrten zur Verbesserung der Schauspielertalente zu bedienen, nur

solche Vorstellungen aufzuführen, welche der Sittsamkeit und dem guten Geschmacke unanstössig sind, beständig eine gute und vollständige Gesellschaft zu unterhalten, nicht ohne Erlaubniss des General-Directoriums Berlin zu verlassen, endlich gleich der französischen Gesellschaft von jeder Aufführung einen Thaler zur Armenkasse zu zahlen.

Wir sehen, dass die Lasten beiden Schauspielen gleich zugemessen sind, dass aber das deutsche Schauspiel aller Unterstützung entbehrt, und noch mit einer grossen Schuldenlast (14,000 Rthlr.) sich fortbewegen, nicht blos Trauerspiel und Schauspiel, sondern auch Singspiel und Ballet geben soll.

Um dies zu begreifen, müssen wir aus dem vorliegenden Verzeichnisse der deutschen Schauspieler die höchst mannigfaltige Anwendung derselben, und ihren geringen Gehalt beachten. Die erste Liebhaberin Jungfer Huber ist auch zugleich Solotänzerin und erhält mit ihrem Vater, der ebenfalls tanzt und Bedientenrollen macht, und ihrer Mutter, die tanzt, aber nur selten spielt, 22 Rthlr. wöchentliches Gehalt, während die erste Liebhaberin des französischen Theaters Mamsell Fleury allein über 33 Rthlr. wöchentlich erhält. Doch ist das Gehalt bei den Männern weniger verschieden, obgleich auch etwas geringer als bei dem französischen Theater. Alles erklärt aber der steigende Zulauf beim deutschen Theater, während das französische nur

von denen besucht wird, die mit dem Hofe leben, von Fremden, von Mitgliedern der französischen Kolonie. Während das deutsche Theater über 21,000 Rthlr. jährlich einnimmt, und viel mehr noch einnehmen könnte, wenn das Haus Raum gewährte, sinkt die Einnahme im neuen französischen Schauspielhause von 17,000 Rthlrn. auf 11,000 Rthlr., und doch muss jeder eingestehen, dass es nie so wohl besetzt mit ausgezeichneten Talenten, so dekorirt, so bekleidet erschienen sey, ja im letzten Jahre sinkt die Einnahme auf 10,000 Rthlr., obgleich alle Kunst angewendet wird, durch Verkauf von Logen und einzelnen Billeten im Dutzend den täglichen Besuch zu fördern. Das deutsche Theater leidet an dem unerträglichen Dünkel Döbbelins, das französische hat einen höchst thätigen, einsichtsvollen, gewandten Regisseur an Herrn Le Bauld, der seinem Vorgänger St. Huberti in aller Art überlegen ist, der mit allen Theatern Frankreichs wohlbekannt, unermüdlich zur Annahme tüchtiger Schauspieler hinwirkt. Der Direktor des deutschen Theaters hat das Recht, mit dem Erworbenen nach Gefallen zu schalten und benutzt dieses Recht, der Direktor des französischen Theaters zieht seine Besoldung aus einer fremden Kasse für die in Gesandtschaften geleisteten Dieste, alle Einnahme fliesst der Gesellschaft zu, er benutzt den Credit des Unternehmens das neue Haus glänzend einzurichten, er weiss

Schauspieler zu billigerem Preise anzuwerben, indem er ihnen längere Kontrakte gewährt, und folgt darin einem Cabinetsschreiben vom 12. April 1776, welches wir im Original, wegen mancher Eigenthümlichkeit hier mittheilen: „Was das Engagement der französischen Comödianten anbetrifft, so müssen die Leute nicht auf ein Jahr, sondern gleich auf 4, 5 oder 6 Jahre engagirt werden, das macht nicht so viele Kosten und Depensen, denn wenn die Leute auf einige Jahre angenommen sind, so braucht es nur einmal Reisegeld, werden hingegen alle Jahre neue Leute verschrieben, so erfordert es auch alle Jahre neue Reisegelder, welches eine unnöthige Depense ist, die man füglich ersparen kann. Ihr könnt das schlechte Krop, so jetzt noch bei dem französischen Theater ist, nur gleich und je eher je besser wegschaffen, und euch bemühen dafür recht gute, ordentliche und geschickte Leute wieder zu engagiren, jedoch wie gesagt, nicht auf ein Jahr, sondern auf 5 bis 6 Jahre, um die vielfachen Reisekosten zu menagiren.“ *)

Doch alles das hilft nicht gegen die siegende Gewalt nationeller Bildung unter den Deutschen, alles hat sich umher verwandelt, nur nicht der König, der

*) Schon Zierotin erhielt dieselbe Vorschrift: „Potsdam, am 27. Jan. 1772. Au lieu d'engagements de la durée de six a huit ans vous faites venir a tout moment des nouveaux sujets.

strenge bei seinem Satze bleibt, nicht mehr zu geben, ja, wie wir oben lasen, die ganze Schauspielergesellschaft für schlecht erklärt, wenn sie nicht einmal das Uebrige zum Lebensunterhalt erwerben kann. Wir können einer Nebenursache seines Verdrusses nicht unerwähnt lassen, es ist die Vorliebe hoher Personen zu einigen Schauspielerinnen des Theaters; obgleich er die Franzosen liebte, so kannte und hasste er doch auch ihre Neigung solchen Verbindungen einen politischen Einfluss zu geben. Der kleine Krieg unter den Schauspielern, die Fehde zwischen den beiden Regisseuren St. Huberti und le Bauld, wobei auch das weibliche Personal mit Stöcken drohte und schimpfte, konnte ihm diese Abneigung nicht hervorbringen, er hatte dem italiänischen Theater viel grössere Irrungen vergeben, die Aergernisse mit Mara, mit Porporino. Selten besuchte noch der König das französische Theater, obgleich es an Auswahl der Stücke, wenn wir das Repertorium mustern, an Schauspielern, an Musikern, welche von dem nachmals als deutschen Liederkomponisten so berühmten Schulz angeführt wurden, in seiner schönsten Blüthe stand und sich eines so angenehmen Theaters erfreuten, wie damals keine Stadt ausserhalb Frankreich aufzuweisen hatte. Aber der König fühlte, ohne den Grund zu ahnden, den innern Ueberdruss des französischen Theaters, dieser Ueberdruss gegen die Schauspieler wuchs mit

den Jahren, auf einen Vorschlag des Direktors durch Pantomimen Zuschauer anzulocken, antwortete der König: Non je ne s'aurois agreer les pantomimes, il y a deja trop de Spectacles a Berlin et plus qu'il n'en faut pour un amusement raisonnable. Zu spät kam der Direktor bei dem Missvergnügen vieler gegen Döbbelin, auf den Gedanken, die deutsche Bühne mit der französischen in einem Hause zu vereinen und eben so zu einer Kasse: In Hinsicht der Tage hätten sie sich verständig getheilt, keins hätte dem andern geschadet, in Dekorationen, Kleidern, Musik wäre von beiden Seiten die Hälfte gespart worden, das deutsche Schauspiel hätte bei vier Tagen Spiel im grossen Hause mehr eingebracht als bei sechs Tagen in dem engen Hause der Behrenstrasse. Das deutsche Schauspiel hätte dort vielleicht allgemeine Anerkennung bei den höhern Ständen sich erworben, denn jugendliche Talente ohne Zahl, die wir nachher bewunderten, standen damals in erster Blüthe, alle verlangten nach Berlin, das der König zum eigentlichen Mittelpunkte Deutschlands erhoben hatte.

Da schlug die Stunde einem neuen Kriege, der nach den ernsten Sorgen, welche er dem Könige (s. Mem. des Görz) machte, viel bedeutender zu werden drohte, als die schnelle Ausgleichung nachher zuliess, es war der bairische Erbfolgekrieg. Ueberall wurden schon beschlossene Ausgaben vorläufig zurückgehalten, wie ist es zu verwundern, dass in

Hinsicht eines blossen Unterhaltungsstoffes alle Rücksichten schwiegen, der für den König alle Unterhaltung verloren hatte. Den 30. März 1778 schrieb der König aus Potsdam an Arnim: Les conjonctures actuelles preparant à des scenes plus serieuses, on peut très bien se passer de comique, et c'est pourquois je vien de retrancher a tous les acteurs et actrices françois leurs appointements et pension. Je vous ordonne en consequence de les congedier. Sur ce je prie Dieu qu'il vous ait en sa sainte et digne garde.

Federic.

Nie war das Schlussgebet nöthiger. Die Anstellung auf längere Zeit war zwar im Allgemeinen durch wiederholte Cabinetsschreiben geboten, aber doch nicht bei den Einzelnen die Genehmigung des Königs eingeholt, weil dieser wohl bei der italiänischen Oper auf so etwas sich noch einliess, aber alle Anfragen über die französische Bühne mit Ueberdruss zurückwies. Dazu kam die erste Einrichtung des neuen Hauses, über welche der König sich ausdrücklich erklärt, dass er nichts dazu gebe, dass diese aus den Einnahmen bestritten werden müsse. Für diese neue Einrichtung waren schon im ersten Jahre 2874 Thaler Schulden entstanden, welche bei längerer Dauer sehr leicht hätten bezahlt werden können, jezt aber im zweiten mit jenen Entschädigungen der Schauspieler auf 18757 Thaler genau berechnet anwuchsen. Auf den Direktor fiel die Ver-

antwortlichkeit nach dem Ausspruche des Gerichts, da alle Anstellungen und Bestallungen auf seinen Namen gemacht worden, und als Entschädigung blieben ihm Dekorationen, Kleider, Partituren, Donner- und Regenmaschinen u. s. w. Nach dem Verkauf dieser Vorräthe blieb der Verlust 16,000 Thaler. Der ausbrechende Krieg übertönte die Ereignisse, ja es freuten sich nicht wenige, dass die Franzosen ausgetrieben, die übrigen entdeckten, dass das französische Schauspiel sehr leicht entbehrt werden könne. Seltsam ist's, wie so manche Unternehmungen dann ihren Untergang finden, wenn sie zu einer höheren Entwickelungsstufe übergehen wollen, gleichsam als dürfe nichts der allgemeinen Reife zuvoreilen. Acht Jahre später zog das deutsche Schauspiel als Staatsunternehmen in jenes neue Haus (unter dem Nachfolger) welches ihm schon damals zum Wechselgebrauche bestimmt war.

Aber noch eine andre Beobachtung können wir benutzen: Nichts vergessen Fürsten und Völker leichter, als was ihnen Vergnügen gewährt hat. In solchen Dingen muss rasch auf den Lohn, auf Sicherung des Lebens gedrungen werden. Mit Hohn wird von Schauspielern und Schriftstellern gesprochen, die im ersten Vergnügen vergöttert wurden. Dem liegt eine verzeihliche Täuschung zum Grunde, es meinen die Geniessenden eines Theils, sie könnten das alles auch wohl selbst leisten, wann sie nur

wollten, andern Theils meinen sie, dass jene beim Schaffen eben das Vergnügen empfunden haben, wie sie beim Anschauen und also ihren Preis sich selbst gewonnen hätten.

So ist es zu erklären, das meist nur der Stoff aus zweiter Hand, das in sich Nichtige oder auch das Langweilige in quälender Form, dessen Widerwärtigkeit stets nachklingt, dauernde Auszeichnung, reichen Lohn empfängt, weil die Bearbeiter wenig bekümmert um die Sache, gerade diesen äussern Zweck unablässig vor Augen haben.

Ueber Friedrich den Grossen als Stifter und Vernichter des französischen Theaters waltete der gute Genius seines Volks wie über alle grossen Führer der Völker, — freilich auf anderm Wege, als man wünschen möchte. Sans souci steht als goldne Inschrift über den schmerzlich angestrengten Kariatiden, welche das Gebälk seines Lieblings-Schlosses tragen. Freilich können wir ohne Sorgen sein, wenn ein Hochbegabter etwas Verderbliches wie jene französische Bühne einrichtet, er selbst muss die Sorge der Unterwelt übernehmen, sein Werk wieder zu vernichten. Der Krieg war ihm nur ein Anlass, seine verwandelte Ueberzeugung auszusprechen, es war kein leeres Wort, wenn er seinen Ueberdruss gegen die französische Bühne schon früher erklärt hatte, wie leicht wäre es ihm sonst gewesen, bei der raschen Endigung des Krieges, die zer-

streute Schauspielergesellschaft wieder zu versammeln. Nicht aus Liebe zum deutschen Theater, dessen Talente er wohl nie kennen lernte, schickte er die Fremden fort, nur die Lasten und das Einerlei der französischen Bühne entschied ihn; er aber musste hier wie in so vielen Fällen thun und erfüllen, wozu er bestimmt war, ohne diese seine Bestimmung zu kennen.

II.

Staberl als Robinson,

eine Parodie; nebst einem kurzen Vorwort über theatralische Persifflage, Parodie und Ironie.

Es ist von vielen Seiten dem Königstädtschen Theater und seiner Verwaltung ein Vorwurf daraus gemacht worden, dass die Gattung parodischer Scherze, welche auf dem Leopoldstädter Theater in Wien so viel Glück und gewissermaassen den Hauptbestandtheil seines Repertoirs ausmacht, hier nicht kultivirt werde. Wie oft habe ich hören und lesen müssen, das Engagement einer komischen Oper sey ein ungeheurer Fehlgriff, man hätte einen ganz andern Weg einschlagen, und ein Ziel verfolgen müssen, welches jedem Secundair-Theater gesteckt sey; Parodieen wären dort an ihrem Platze u. s. w.

Schon damals fehlte es nicht an Leuten, welche die Möglichkeit entschieden leugneten. Herr Justizrath Kunowski, dieser wegen seiner Theaterführung oft angeschuldigte, bei alle dem aber stets rege, thätige, umsichtige und vielseitig ausgebildete Mann, stellte sich gleich von Anfang dagegen, und behauptete: in Berlin werde ein harmloser, an Albernheit grenzender Schwank dieser Art nur dann geduldet werden, wenn er etwa im Gewande des Wiener-Dialekts wie ein Gast zu uns herüber komme, und von den Lieblingsschauspielern in diesem Fache vorgetragen werde. Jeder in und für Berlin verfertigte, tiefer gehende Versuch, müsse die strengste Opposition finden, und aus diesem Grunde sey z. B. Kassius und Phantasus gar nicht zu wagen.

Die Erfahrung hat gelehrt, dass diese Behauptung nur allzuwahr gewesen.

„Kein Menschenhass und keine Reue," eine recht unschuldige ergötzliche Plattitüde, wurde mehrmals gegeben, und fand keinen Widerspruch. Man jauchzte über Schmelka, und man sagte sich beim Herausgehen: es ist doch recht dummes Zeug. Diese Aeusserung ist gewissen vornehmen oder vornehm seyn wollenden Leuten, sehr geläufig.

Nun rückte Schmelka mit einer Bearbeitung des travestirten „*Hamlet*" ins Feld. Auch dieser Schwank war weniger ironisch oder kritisch, als burlesk und eine unzusammenhängende Farçe, voll

gesunder Einfälle, die man gute dumme Spässe nennt. Ich wurde veranlasst, einen Prolog dazu zu schreiben, in welchem ich der *Parodie* im Allgemeinen das Wort zu reden suchte. Dieser Prolog gefiel sehr und seine günstige Aufnahme liess auch von dem Stücke selbst viel hoffen. Aber man täuschte sich. Es missfiel im Laufe der Darstellung und wurde vor ganz leeren Häusern wiederholt.

Dennoch wagte man sich später an *Herodes vor Bethlehem,* dieses Stück, welches schon bedeutsamer durch seine Persifflage Kotzebuescher Muse erscheint, hatte noch eine alte festbegründete Renommée von Döbbelins Zeiten her, wo es eben verfasst mit polemischer Bedeutung auftrat. Es war also vor dem Auspochen sicher. Doch es erregte fast gar keine Theilnahme, und der magre Applaus galt nur den Bestrebungen der Darsteller. Ja ich bin überzeugt, wäre es als *Neuigkeit* gegeben worden — oder hätte es gar einen hier Lebenden zum Verfasser gehabt — es wäre schonungslos verdammt worden. Denn das ist ein Hauptzug in dem Charakter des Berliner Publikums, dass es sich entschieden gegen Alles wendet, was in seiner Mitte aufstehen will; besonders wenn dem jungen Bestreben ein tieferes und poetisches Leben beizuwohnen scheint. Sobald der Einheimische ganz flach und ganz gemein seyn will, hat er gewonnen; denn dann zieh'n sich die Bessern hohn-

lächelnd und verachtend zurück, der Plebs aber behält die Macht.

Einer der gelungensten Scherze über das moderne Theater ist des witzigen Kastelli: *Roderich und Kunigunde*, eine Posse in Art der in Paris beliebten Parodieen: le tyran peu delicat, les fréres féroces etc. Nur ungleich geistreicher und phantastischer, nach Gozzi's und Tieck's Vorbildern. Auch dieser Scherz wurde auf der Königstadt gewagt — und fiel durch. Ich habe *kluge, gebildete* Leute darüber sprechen und mit der grössten Verachtung urtheilen hören; sie wussten gar nicht wovon die Rede war; hielten die Parodie (die doch nur in der Negation besteht) für ein positives Gedicht und begriffen nicht, wie man solchen Unsinn darstellen könnte?

Nach allen diesen Erfahrungen hätte man eigentlich schon wissen sollen, woran man war, und es wäre an der Zeit gewesen, auf das Gewäsch docirender Klugsprecher (die vom praktischen Theater keine Idee haben) nicht zu achten, wenn nicht noch immer die Frage zu beantworten stand: ob denn vielleicht ein speciell für uns verfasstes, an eine Darstellung auf der Königl. Bühne geknüpftes parodisches Vaudeville, ein günstigeres Schicksal haben könne?

Diese Antwort wurde auf eine sehr zweideutige Art gegeben. Ludwig Robert schrieb die (im drit-

ten Hefte dieses Journals beurtheilte) Ausstellung: „*Lebende Wachsfiguren*," die ausser einer Parodie der lebenden Bilder, auch im Laufe ihrer Erklärungen ironische und persifflirende Andeutungen enthielten. Es wurde durchweg Alles beifällig aufgenommen. Als die Parodie der Hauptscene aus Maria Stuart (*meisterhaft* dargestellt) eintrat, hörte das Lachen auf, feierliche Stille herrschte im ganzen Hause, und die Stimmung war so deutlich, dass man bei den nächsten Vorstellungen, diese an sich ergötzliche Scene wegzulassen für rathsam fand.

Da hiess es aber: nicht die Abneigung gegen Parodieen ist Schuld daran, sondern nur die grosse Verbreitung jenes Schwankes, von dem man, da die wenigsten wussten, dass er ursprünglich von Robert herrührt, glauben konnte, er sey willkührlich eingelegt. Kommt nur, sagte man, mit einer neuen treffenden Parodie, und wir wollen sie schon verstehen und goutiren. Ich liess mich vom Satan blenden und beschloss die Gelegenheit zu benutzen.

Auf dem Königl. Opernhause hatte man *Robinson Crusoe* dargestellt. Dieser war mir speciell empfohlen worden und so befand ich mich dabei in einer gewissen Verlegenheit. Ich hatte in jenem Prolog zu Hamlet aus der Fülle meiner eignen Ansicht gesagt: „Wenn wir nach gerade anfangen, Parodieen zu geben, so müssen Sie nicht glauben, wir

wollten dadurch die Meisterwerke, die wir zum Ziel unsers Scherzes machen, oder gar die Darsteller derselben, verhöhnen. Nein, ganz im Gegentheil: nur ganz vortreffliche Stücke, die durch eine vortreffliche Darstellung gleichsam in's Volk übergegangen sind, lassen sich parodiren. Es ist die grösste Ehre für einen Dichter, wenn seine Werke travestirt werden. Und versucht man hie und da irgend eine kleine Schwäche aufzudecken, so geschieht das nur, um einen Anhaltpunkt für den Witz zu haben, der sich dann frei und harmlos entfalten, aber eben so harmlos *aufgenommen* werden muss. Man sehe ja nicht verächtlich auf diese Gattung dramatischen Scherzes hinab. In ihr ist der wahren komischen Poesie das schönste Feld geöffnet und überall, wo grosse theatralische Leistungen den Zuschauer entzücken, hallt ein ironisches Echo nach, welches um so natürlicher ist, als ja die ganze Bühne, selbst in den hochtragischen Momenten, nur eine poetisch aufgefasste Ironie des Lebens seyn soll. —"

Je wahrer man diese Worte gefunden hat, desto weniger — das musste ich mir selbst gestehen — konnten sie auf eine Persifflage des Melodrama's: *Robinson* eine Anwendung finden, weil dasselbe nicht nur ein jämmerliches Werk ist, sondern auch ohne alle Bedeutung über die Bretter gehend, kein eigentliches Publikum gefunden hat. Es blieb mir daher nichts anderes übrig, als von ihm nur den Na-

men und den verworrenen Gang der Scenen zu leihen, an diese aber den Versuch einer Anspielung zu knüpfen, welche tiefer in das dramatische Leben eingriffe. Da erschienen mir, fast ohne dass ich selbst wusste warum, die Repräsentanten derjenigen Dichter, welche im Guten oder Bösen unsre Bühne beherrschen und ich ahmte mit ihnen, das verworrne Treiben jenes Melodrama's nach. Der Hauptfehler den ich dabei beging, war wohl, die Voraussetzung, dass ein gemischtes Publikum, meine Absicht verstehen würde. Ich hätte wissen sollen, dass diejenigen welche à la hauteur der Ansicht sind, sich niemals oder selten in den Kampf der Partheien mischen und so wurde meine kecke Posse, (wie ein Freund sagte) für das *feine* Publikum zu *grob* und für das *grobe* Publikum zu *fein*. Dieser Meinung war auch sogleich der Regisseur des Vaudevill's, *Herr Angely*, welcher unumwunden voraussagte, die Parodie würde durchfallen. Ich glaubte ihm nur halb und las sie nun in verschiedenen Gesellschaften, wo sie immer belustigte und wo man mich ermunterte, sie auf die Bretter zu bringen. Die Direktion des Königstädtischen Theaters, immer bereit, den Schriftstellern gefällig zu seyn, zu jedem Versuche muthig, nahm sie an, die Schauspieler gaben sich redliche Mühe damit, und Herr Angely, seine innere Abneigung überwindend, that als Regisseur und Schauspieler, was er nur für ein eigenes Stück thun könnte.

könnte. Ich habe also niemand anzuklagen, als mich selbst und das thue ich hiermit aus vollem aufrichtigen Herzen. Während der Vorstellung wurde es mir ganz klar, wie sehr ich mich verrechnet hatte und ich konnte mich von Scene zu Scene gar nicht genug wundern, warum das Missfallen sich nicht früher schon äusserte. Als ich endlich (um mit dem Dichter im gestiefelten Kater zu reden) „Dero gütiges Pochen vernahm," fiel mir ein Stein vom Herzen und ich bedauerte eigentlich nur, dass ich kein Zuschauer war; ich hätte so gern mit gepocht.

Meine Leser werden sich nun vielleicht wundern, dass ich nach dieser geringen Ansicht von meiner Arbeit, dieselbe doch in diesen Blättern mittheile? Da muss ich denn nun gestehen, dass ich sie keinesweges für schlecht halte, sondern den festen (vielleicht eitlen) Glauben hege, sie werde jeden Unbefangenen belustigen.

Was ich von ihrem Theater-Effekt (für den sie doch einmal berechnet war) halte, das gehört ja nicht vor die Lesewelt. Und überhaupt ist hier nicht von *mir* und *meiner* Arbeit — es ist von dem ganzen *Genre* — es ist von der Frage die Rede: soll dasselbe noch ferner erstrebt, soll es auf dem zweiten Berliner Theater gefördert, oder soll es nach so viel misslungenen Versuchen aufgegeben und ganz bei Seite gelegt werden? Staberl als Robinson mit seinen etwanigen guten und vielen

schlechten Seiten liegt hier Beurtheilern und Verfassern als ein lehrreiches Beispiel vor, an welches sich die weitere Erörterung der Für- und Wider-Rede anschliessen kann. Es handelt sich um eine neue Bahn auf dem Felde komischer Poesie, die durch Goethe's Triumph der Empfindsamkeit, durch Tiecks Kater u. s. w. schon früher so grossartig angedeutet worden, für die praktische Bühne immer ohne Erfolg geblieben ist. Möchte es geistreichen Männern gefallen, mein Vaudeville recht belehrend streng zu beurtheilen, ihre Ansichten von Parodie, Travestie u. s. w. dabei auseinander zu setzen. — Dies Journal steht jeder guten Bemerkung darüber offen, und ich werde mich für belohnt halten, wenn ich wenigstens dazu beigetragen habe, die Ansicht festzustellen: wie man einen solchen Schwank *nicht* machen soll.

Erster Auftritt.

Scene: Felsenwohnung des Robinson.

Freitag (allein, ein Buch in der Hand, buchstabirend.) A—f—af—f—e—fe — Affe! — Lesen können bald werden, Freitag glücklicher. Hat gefunden Herrn guten, Staberl, sprechen gelernt hat; liebt Herrn guten, als wär' Herr Affe. Wird werden Mensch Freitag. (horchend an die Erde ge-

worfen.) Ha — Tritte — hört Freitag Herrn kommen! (läuft ihm entgegen.)

Zweiter Auftritt.

Staberl, (als Robinson, mit grossem Paraplui, auf demselben) Jacques, (ein Papagey.)

Freitag (stürzt auf ihn zu, küsst ihm die Füsse, u. s. w.)

Staberl. Aber Freitag, Freitag, wirst Du denn nie vergessen, dass Du ein Affe bist? Hab' ich mir darum solch' unsinnige Müh' gegeben, Dich zum Menschen zu machen? Willst Du Deine thierische Kriecherei niemals ablegen? Ich lieb' ein'n demüthigen Bedienten; aber sklavisch muss kein Mensch seyn — geschweige denn ein Aff'!

Freitag. Nicht — seyn — Herr — böse —

Staberl. Wie der Kerl red't, wie ein kleines dalketes Kind. — Freitag, i gieb Dir an'n Stoss mit mei'm Flintenkolberl, dass Dein Buckel ausschauen soll, wie wenn blauer Montag wär'! — Lass' ab, von mir! — Geh, trag' die Jagdgeräthe in die Höhl' Nummer dreizehn. (Freitag geht.)

Staberl (allein, den Paraplui feststellend, zu Jacques) Nu Paperl, wie thut's, wie geht's, wie befinden sie sich?

Jacques. So so, la la, ich danke!

Staberl. O Jacques — ich bin melancholisch — — — Wenn ich nur was davon hätt'!! Wer

mir das vorg'sung'n an der Wieg'n, dass ich aus den Händ'n einer Lord — nach Hamburg — auf d'See, — auf ein' wüste Insel — Robinson auf meine alten Tage — Pfui Teuf'l, is das ein Sekkatur, so ein' wüste Insul —

Mel. A Schüsserl und a Reinerl.

A Paperl und ein Affe
Sind all' mein Umgang hier!
Und wann i halt nach Haus' gedenk',
So ist mir d'ganze Insul z'eng —
O Staberl, o Staberl —
Du wirst noch selbst ein Thier!

Die Insul ist recht artig,
Doch warum ist's denn wüst?
Sie ist mir z'wüst von Angesicht,
Geh' weg, geh' weg, i mag dich nicht —
O Insel — Ich Pinsel

(Jacques niest.) (Pause.)

Wer hat denn da geniest?

Jacques. Ich!

Staberl. Jetzt schau' ein Mensch das Vieh an! Was hast beniesst: die Insel oder den Pinsel?

Jacques. Ha ha ha ha!

Staberl. Höllischen Verstand haben die Bestien auf dem wüsten Eiland. I glaub' es kommt daher, dass s' von allem menschlich'n Umgang entfernt leben. Ja die Natur, die Natur, das hab' ich immer

g'sagt: die Natur ist g'scheidter als die Kunst! Wann s' nur so g'scheidt wär', mir ein fühlendes Herz zu offeriren. — Ich empfinde Liebespein. — Wenn ich nur etwas davon hätt'!

Dritter Auftritt.

Freitag. Staberl.

Freitag. Traurig ist Herr? Was Herrn fehlt?

Staberl. O Aff' Du begreifst es nicht; Du kennst die Seeligkeit des Wahnsinns nicht. O Freitag, Freitag, warum bist Du keine Sonntag? — Hast Du schon geliebt?

Freitag. Geliebt — ich — ja — Aeffin!

Staberl. Hast Du? So komm' an mein Herz!

Mel. Bei Männern u. s. w.

Staberl. Bei Affen welche Liebe fühlen,
Fehlt auch ein gutes Herze nicht.

Freitag. Mit Aeffin ich in Bäumen spielen
Doch Liebe weichet jetzt der Pflicht.

Beide. Mann und Aff' und Aff' und Mann — —
Einer schaut den andern an!

Staberl. Ja g'fühlvoller Vendredi, ich seh es deutlich ein — Du weisst 'was Lieb' ist. Wenn ich nur 'was davon hätt'! — — Aber ich glaub' sie donnern?

Freitag. Ist gewesen — grosser Sturm — in Meer offnem —

Staberl. So? — Nu vielleicht treibt das Meer einige Schiffe an meine Insel? Wer hierher kommt muss mir pariren, und wenn Hunderttausende kommen, so bleib' ich ein Herr von der Insel, und wer sich sein' Paraplui's bei wem Andern machen liess, der falle't' in ein Ungnade bei mir — tiefer wie der Schaafgrab'n. — Ist auch die Höhl' gehörig verschlossen? Denn über die Mauer können die wilden Bestien nicht steig'n. Lauf' Freitag, schau' nach, dann woll'n wir an'n Thee trinken. (Freitag läuft ab.)

Staberl (allein.) Ein Robinson ist ein' grausam schwere Roll'! — So schlimm hätt' i mir's nit vorg'stellt, wie i mein Robinsonderl auf der Schul' g'les'n hab'. Da glaubt' i Dalk es findete sich Alles von selbst. Ja, schmeckt's Kropfeter! I hab' g'arbeitet wie ein Esel, bis die ganze Burg g'rad' so eing'richt't war, wie's der Kampel der *Campe* b'schreibt. Eins fehlt mir nur, das sind die Lama's. Die Race is auf der Insul wahrscheinlich ausg'ang'n und nimmer wieder z' Haus' gekommen. Wusst ich, dass ich Robinson, oder Robinvater werden musst, so hätt' i mir bei meiner Durchreise durch Berlin des Lama aus der Akenschen Menagerie ausg'liehen. Denn ein Robinson ohne Lama kommt mir vor, wie ein Paraplui ohne Griff, wie ein Müller ohne Esel, wie ein Jäger ohne Hund, wie ein Sänger ohne Stimm', und wie ein Theater

ohne Repertoir. Ein Robinson ohne Lama ist ein lahmer Robinson.

Vierter Auftritt.

Freitag. Komm Herr verstecken Dich — viele Menschen — g'rad auf Höhle —

Staberl. Ui je — Menschen? Hat der Esel die Thür aufgelassen. (Er knufft Freitag.)

(Sie kriechen hinter eine spanische Wand.)

Vorige. (verstekt.) (Es treten ein:) Julia, Iphigenia, Minna v. Barnhelm, Kätchen von Heilbronn, M. Posa, (alle gebunden, ihnen folgen, sie hereintreibend:) Meinau, Hugo, Isidor, Jaromir, der Seiltänzer, der Galeerensclave.

Hugo. Hier herein Gesindel, in diese Felsenbucht!

Jaromir. Hier binden wir sie fest.

Isidor. Und dann gehen wir in offne See!

Seiltänzer. Ihr sollt am längsten regiert haben.

Galeerensclave. Himmel und Hölle, warum schlagen wir sie nicht todt?

Meinau. Lasst sie verhungern! Es sind ja Menschen — und ich bin Meinau, der Menschenhasser.

Posa. Meine Herren, mit mir können Sie machen, was Sie wollen. Posa fürchtet keine Gefahr, nein er sucht sie — und es ist ihm sogar ein Ver-

gnügen, für seine Freunde zu sterben, wenn es auch seinen Freunden nichts helfen sollte. Aber die Damen — bedenken Sie, dass Sie Damen vor sich haben.

Meinau. Eben deshalb. An diesem verrätherischen Geschlechte, kann man sich nicht heftig genug rächen. Mich sollen sie nicht rühren! Kinder haben sie ja nicht bei sich. Nur Kindergeschrei ist unwiderstehlich.

Jaromir. (zu Julia.) Ich will Dir die Hände binden,
Binden — binden — binden — binden —
Dass kein Gott sie lösen soll!

Julia. Ich lache Dir in's Angesicht und trotze dem Tode selbst! Bin ich nicht Julia?

Isidor. (zu Kätchen.) Trag' ich Livree gleich, nicht mehr will ich *dienen!*
Freiheit soll herrschen! Nieder mit Euch Allen,
Ihr unerträglichen Autoritäten!

Kätchen. (bittend) Mein hoher Herr — nicht so fest die Stricke!

Meinau. Das alte Kätchen!

Kätchen. Was schmält Ihr? Ist Euch nicht kürzlich erst bewiesen worden, dass eine naive Schauspielerin gar nicht alt genug seyn kann?

Meinau. (zu Minna.) Jetzt werden Sie den armen Tellheim nicht mehr quälen, Fräulein Minna!

Minna. Narr!

Galeerensclave. (zu Iphigenie.) Und Du Stolze, Stumme, — sollt ich Dich nicht beugen können?

Iphigenia. Wer hat denn Dich vom Galgen abgelös't,
An dem Du schon geschwebt, Galeerensclave?
Wenn solche Leute auf dem hohen Schiff
Der Poesie sich zeigen, dann ist's Zeit,
Das hohe Haupt verhüllend, unterzgehn.

Seiltänzer. Dies grause *Bild* der Angebundnen starrt
Mir wie ein *Leuchtthurm* ahnungsvoll entgegen!
Seegen wird Fluch hier und der Fluch wird Seegen,
Wenn man vergebens ihrer *Heimkehr* harrt.
Seiltänzer bin ich und Sebaldo heiss' ich;
Wär' fern die See bald, o d'rum rudert fleissig!

Meinau. Es ist gescheh'n. Jetzt lasst sie hier zurück und folgt mir. Wir wollen die Insel durchstreifen, um frisches Wasser einzunehmen. Dann fort nach der Heimath!

Mel. Der erste Schritt etc. (s. Minette.)

Die Verschwornen.

Sie sind besiegt — da steh'n sie angebunden,
Sie, deren Zartheit uns so sehr genirt!
Nun brechet auf, ihr halb verdeckten Wunden,
Nun wird gehängt, gerädert und geschunden,
:,: Ganz ungenirt :,:

(Alle ab.)

(Pause.)

Sechster Auftritt.

Julia, Iphigenia, Kätchen, Minna, Posa, (festgebunden.) **Staberl, Freitag.** (versteckt.)

Posa. Nun meine Damen, was denken Sie von unsrer Lage?

Minna. Ich bin ganz lustig und guter Dinge, mein verehrter Marquis. Hier ist noch nicht das Ende unsrer Tage. Ja, ich behaupte, wir werden noch glückliche Zeiten und den Untergang der Verschwornen sehen, die wir gewiss alle überleben. Ich sitze doch jetzt schon ein Weilchen auf dem Schiffe der Poesie, ich habe es schon in so manchen Stürmen schwanken sehn; oft schon versuchte man, uns die alte, angestammte Herrschaft zu rauben — und besonders sahen sie es auf mich ab, weil sie mich prosaisch nannten Aber die guten Leuten vergassen, dass meine Prosa ihre Verse aufwiegt. Auch wird sich ein Retter zeigen.

Kätchen. Ich möchte wohl wissen, wo er herkommen soll? Wir sind ja auf einer wüsten Insel! — Ich bin doch sonst nicht ekel, noch furchtsam. Ich schlafe im Pferdestall, ich gehe in's Feuer, ja ich würde sogar in's Wasser gehen, und es kommt mir auch auf die Hetzpeitsche nicht an. Aber hier ist mein Latein am Ende, so wahr ich das Kätchen von Heilbronn bin.

Posa. Und jene Damen schweigen ganz?

Julia. Hör' auf zu werben — lass' mich meinem Grame.

Iphigenia. Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.

Posa. Ja es ist um uns geschehn. Wir werden hier verschmachten.

Mel. Es ritten drei Reiter u. s. w.

Posa. Leb' wohl liebes Leben, nun sinkest Du um!

Die Damen. Ade!

Posa. Leb' wohl du geduldiges Publikum!

Damen. Ade!

Posa. Leb' wohl gold'ne Sonne, leb' wohl goldnes Geld,
Wir ziehen nun bald in die andere Welt.

Alle. Ade, Ade, Ade.

Staberl. (weinend.) Ui je, Ui je, Ui je!

Staberl. Na, das ist zu grausam! Das ist zu traurig! Das ist ein zu erschreckliches Schicksal. — Ich kenne diese Leut'! Ich hab' sie niemals leiden können, denn sie haben mir eine erschreckliche Langeweil' g'macht und die Verschwornen haben mich weit besser amüsirt — b'sonders der Galeerensclav'! Der hat ein *T. F.* auf der Schulter, das heisst Tyroler Wastel, und wird auf französisch ausgesprochen: gebrandmarkt. — Aber dieser Todesfall ist zu grauslich — O — Ui — ui — ui —

Freitag. Wenn ich aber Mitleid hätt mit ihnen, ich würde retten sie.

Staberl. Gut Aff', es sey!

(Sie treten vor.)

Staberl. Die Staberle und Sonnen verscheuchen die Nacht,
Vernichten der Heuchler erschlichene Macht.

Alle. Ah — Herr Staberl — Sie hier?

Staberl. Ja meine Herrschaften. Ich bin Robinson auf dieser Insel geworden. Hier hab' ich die Ehr' Ihnen meinen Vendredi vorzustellen.

Alle. Robinson?

Staberl. Ja. Jede wüste Insel hat einen Robinson. Jeder Robinson hat einen Freitag. Jeder Freitag hat einen Robinson, und jeder Robinson eine wüste Insel.

Posa. Das ist ja ein Zirkel in dem man verrückt werden könnte?

Staberl. Ganz nach Ihrer s'il vous plaitigkeit! Geniren 'S Ihnen nicht! — Se seyn ja wohl der Marquis *Posert?* I denk' Se hab'n nur ein Aug'? Spielen 'S'nit immer Landsknecht mit Herrn Dom Karlos, Infames Spanien?

Posa. Sie irren. Nicht Posert. P-o- Po - s-a - sa, *Posa*.

Staberl. M-e-n - Men, t-h-i-e-r - thier, Posamentier.

Posa. (f. s.) Esel! — Bindet uns nur los! Aber die Damen zuerst!

Staberl. (f. s.) U je, was vor schöne Madeln! — Ja mit dem Losbinden geht's nit so fix. Erst müsst Ihr mir, als treue Unterthanen Treue schwören. Mir und meinem Freitag! Wollt' S'auf dieser Insel leben (bis Ihr sterbt) mir g'horchen, mich als Ober- und Unter-Herrn anerkennen, geduldig unter dem Paraplui meiner Regierung einherwandeln, und keine dummen Streiche machen? Niemals rebelliren, embelliren, und so weiter?

Alle. Wir schwören!

Stab. Freitag, bind' S'los.

Freit. Knoten sind fest zu —

Stab. So beiss' s'entzwei; wovor bist Du ein Aff', wenn Du nit beissen kannst.

Posa. Grosser Herrscher dieser Insel, grosser Staberl-Robinson, geben Sie Gedanken Freiheit!

Stab. Wenn ich nur was davon hätt'.

Posa. Ah wir sind gerettet, wir sind frei. O Gott meine Damen, das Leben ist doch schön!

Stab. (auf der andern Seite, mit Posa.) Sagen 'S' bester Marquis, welche von den Damen schlagen S' mir denn vor, für mein Herzerl?

Posa. Die Wahl ist schwer. Ich bin in Liebessachen nicht unerfahren und ein guter postillon d'amour, hier jedoch weiss ich mir keinen rechten Rath. Iphigenia ist kalt und stolz. Man sagt ihr

zwar nach, dass sie den Baron Pylades mit Wohlgefallen betrachtet habe, darauf aber geb' ich nichts. Die Griechen und Scythen waren so gut Lästerzungen, als wir. Julia und Minna sind in ihren Romeo und Tellheim so verliebt, dass kein andrer —

Stab. Aber ein Robinson — ein Herrscher auf der wüsten Insel —

Posa. Selbst dieser nicht.

Stab. Das ist stark.

Posa. Kätchen anlangend —

Stab. Nein, ich Dank' Ihnen. Sie hat zu viel Aehnlichkeit mit Mad. Staberl. Ich wills für's Erste anderweitig probiren. Geht's nit mit Einer allein, so geht's mit allen Dreien. Ich will meine Regierung überhaupt ein wenig in's Türkische spielen lassen. — Jetzt wollen wir geh'n.

Posa. Dieser Tag ist der schönste meines Lebens.

Stab. Er ist kein verlorner in dem Meinigten. — Freitag — der Maltheser wird künftig unangemeldet vorgelassen. — Meine Damen, wenn Ihnen vielleicht gefällig wäre, meine Wohnung ein wenig in Augenschein zu nehmen? —

Kätchen. Wo führt denn dieser unterirdische Gang hin? Es sieht gerade aus wie der Eingang zum Bierkeller im Spieler; wissen Sie, wo Sie meinen Mann machen —

Posa. Um Gottes willen, Sie vergessen sich! Sie sind ja das Kätchen.

Kätchen. Ja so —

Stab. Der führt in's Pulvermagazin hinunter. Das Schiff auf dem i g'scheitert bin, hatte viel Pulver am Bord, und da ich's nicht erfunden hab' und nimmer z'erfinden versteh', so heb' ich Alles auf, was die See an's Land g'spieen hat.

Wenn Ihnen also g'fällig wäre —

Posa. Aber jemand muss doch zurückbleiben, um uns ein Souper zu bereiten?

Alle. Kätchen!

Minna. Sie hat die bürgerlichste Erziehung genossen. Sie kann kochen.

Stab. (reicht Iphigenien den Arm.) Ist gefällig?

Posa. (Julien.) Mein Fräulein?

Freit. (zu Minna.) Allons!

(Alle drei Paare in die Nebenhöhle ab.)

Siebenter Auftritt.

Kätchen. (Allein, umhersuchend.) Da wird man auch nicht viel finden, um ein Abendbrodt zu bereiten! Aber für eine wüste Insel ist es geschmackvoll genug. (Sie trägt Geräthschaften zusammen.)

Meinau. (erscheint im Hintergrunde.) Ich muss doch sehen, was aus ihnen geworden ist? Ha, was erblick' ich? Alle los? Alle fort? O hier wohnen

Menschen! Ich eile, es den Verschworenen zu melden. (verschwindet.)

Kätchen (immer beschäftigt.) Staberl wäre eine Parthie für mich. — Man will seinen Ruf antasten, aber ich muss gestehen, ich finde ihn liebenswürdig. Er hat Fehler, wie am Ende alle Männer. — Und hat sie Posa nicht auch? — Und Freitag? — Gewiss auch Freitag! — Aber Freitag ist ein naiver Bursch! Ich fühle ein tendre für alle Drei.

Mel. Wer niemals einen Rausch u. s. w.
Wer niemals eine Liebschaft g'habt,
Der kennt das Leben nicht; nein nein.
Was seh' ich: *Rüben* schon geschabt?
Ein herrliches Gericht!
Die Liebe macht so weh', so wohl —
:/: Ein Schincken, Eier, Wirsigkohl. :/:

(*parlando.*) Das muss wahr seyn, Robinson ist gut eingerichtet, und es wird mir immer deutlicher:

Wer niemals eine Liebschaft g'habt,
Der kennt das Leben nicht!

(Am Küchentische.) Nun will ich ein Feuer machen und Wasser zusetzen — aber wo mag wohl hier ein Brunnen seyn? Am Ende muss ich Meerwasser nehmen. Das wäre jammervoll, denn wie der Philosoph sagt: das Meer ist eine grosse Thräne,

die

die die Erde über ihre Trennung vom Himmel weint. — Und Thränen schmecken herbe.

(Während dieses Selbst-Gesprächs sind die Verschwornen über die Mauer gestiegen und packen sie von hinten am Arm.)

Achter Auftritt.

Kätchen, Meinau, Jaromir, Hugo, Isidor, Seiltänzer, Galeerensclave.

Kätchen. Au! Barmherzigkeit

Alle. (mit gezückten Waffen.) Schweig', — oder Du bist todt!

Kätchen. Ach Gott wie wird das ablaufen!? — Ist keine Rettung da? Lassen Sie mich los meine Herren, ich muss ja kochen.

Galeerensclave. Wo ist das Pulvermagazin?

Alle. Wo ist das Pulvermagazin?

Kätchen. Dort — unten —

Jaromir. Führe uns — führe uns!

Alle. Führe uns!

Kätchen. Das wird eine schöne Geschichte werden.

Die Verschwornen.

Mel. Was gleicht wohl auf Erden.

pianiss:

Hinunter, hinunter, wir schleichen ganz leise,
Bewaffnen uns Alle mit Pulver und Blei.
Da morden wir Weiber und Kinder und Greise
Nicht rührt uns ihr Flehen und nicht ihr Geschrei.

Kätchen.

O schreckliche Stunde — was wird nun daraus?
Sie kommen und finden kein Essen im Haus —

Die Verschwornen.

Sie werden nicht trachten nach irdischer Speise,
Denn wir machen ihnen auf immer Garaus.
La a la la etc.

(Alle hinunter.)

Achter Auftritt.

(Pause.)

Freitag. (kommt geschlichen.) Will doch seh'n, was armes Kätchen macht, allein, so — nicht mehr ist hier — wo ist? Ach, was hört Freitag? Tritte! Unter Erde! In Pulvermagazin. — Ach zurückgekommen böse Leute sind — Armer Freitag, armer Robinson! Muss verstecken mich!

Neunter Auftritt.

Freitag. (versteckt.) Kätchen. Die Verschwornen.

Hugo. Was sagt die Thörin?

Jaromir. Lasst sie reden.

Galeerensclave. Wie viel Männer sind auf der Insel?

Kätchen. Wenigstens dreissig.

Seiltänz. So müssen wir uns Verstärkung holen.

Isidor. Wir wollen alle rufen, die wir zur Besatzung des Schiff's zurückgelassen.

Meinau. Auf, folgt mir! Wir holen den Bräutigam aus Mexiko, die beiden Sergeanten, alle, Alle — kommt. Die Flinten lasst unterdessen hier. Das Kätchen bindet wieder fest.

(Es geschieht.)

Mel. Wir binden dir den Jungfernkranz.

Die Verschwornen.

Wir binden Dich zum zweitenmal'
An diesen Stuhl mit Stricken,
Da sollst Du dann zu gröss'rer Qual
Der Deinen Tod erblicken.
Schöner grüner, rother, blauer Opferglanz!
Und bengalisch' Feuer!

(Alle ab.)

Kätchen.

(Minore.)

Armer, armer, armer Staberl-Robinson
Du spinnst keine Seide.

Freitag. (vorstürzend.) Verschworne, Menschen holen! Will Freitag geh'n und rufen zu Hülfe alle Thier' auf Insel. Thiere auch fühlen Tugend, Thiere auch können sterben für Vaterland und Herrn ihrigen. — Wagen leben für Robinson!

(ab.)

Kätchen. Freitag! Freitag! Vergebens — er hört mich nicht! O wie sehr gleicht er seinem erhabnen Vorfahren, dem edlen Jocko, der auch für die Tugend stirbt!

Neunter Auftritt.

Kätchen. (angebunden.) **Posa.**

Posa. Ich habe mich davon geschlichen, Verehrteste, um Ihnen zu sagen, dass Robinson-Staberl durch meine Vermittelung geneigter worden ist, Ihnen sein Herz zuzuwenden. Sie wissen, wie gern Posa zwischen beiden Geschlechtern — Aber was erblick' ich? Sollten Sie diese Stellung nicht freiwillig erwählt haben? —

Kätchen. Posa, wie kann man so dumm seyn? Ich bin angebunden worden.

Posa. Ist denn Ihr Geburtstag heute?

Kätchen. Nein, unser Todestag. Die Verschwornen —

Posa. Die Verschwornen? Wehe mir, was hör' ich? So will ich mein Leben enden! (er zieht ein Pistol.)

Kätchen. Warum denn? Seyn Sie doch kein Kind! Ihr Tod kann uns ja nichts helfen! Binden Sie mich lieber los.

Posa. Nein! Ich höre unsern Herrn. Er soll Sie also erblicken. Das wird sein Mitleid erregen.

Zehnter Auftritt.

Vorige. Iphigenia. Julia. Minna. Staberl.

Staberl. Wie gesagt werthgeschätztesteste — Was ist hier los?

Posa. Nichts los. Angebunden, zum zweitenmal von grauser Frevlerhand ist Katharine.

Staberl. Wo is Freitag! Er soll's losbeissen!

Kätchen. Er ist entflohen! Er will die Thiere des Reichs aufbieten —

Staberl. Er soll sich in Nacht nehmen; ich mag kein Fischweib aufbieten, g'schweige denn die Beester.

Posa. Nein, nicht so! Als Landsturm!

Staberl. Wir hab'n ja erst an'n Seesturm g'habt.

Kätchen. Nein, nicht so. Gegen die Verschwornen!

Staberl. Wer hat sich denn schon wieder verschworen? Soll man denn gar kei' Ruh' hab'n? Was liegen hier die G'wehre herum?

Mel. Da droben auf jenem Berge.

Staberl.

Es liegt von alten Flinten,
Die ganze Stube so voll —
Ich sehe sie, ohne zu wissen:
Wem ich sie geben soll?

Wer hat die Feinde geführet
In's Zeughaus! Kätchen, Sie?

Kätcchen.

Ich bin herunter gekommen
Und weiss doch selber nicht wie?

Alle. Wie?

Kätchen. Einer führt die Rebellen an. Es ist Meinau der Menschenhasser. Er hat uns den Tod geschworen. O es war fürchterlich, was er Alles sagte.

Alle. Nun was sagt' er denn?

Kätchen.	Alle.
In Berlin	Sagt er?
Habt Ihr G'wicht,	— —
Auf der Insel	— —
Habt Ihr's nicht,	— —
Auf der Insel	— —
Sind wir Herr'n,	— —
Euer Tod	— —
Ist nicht fern,	— —
Und wir geh'n,	— —
Die und ich,	— —
Kehren wieder	— —
Fürchterlich;	— —
Hugo, Meinau,	— —
Jaromir,	— —
Isidor,	— —
Tödten Dir!	

Staberl, (mitleidig.) *Dir* — Tödten regiert den Ablativ.

Kätchen.	Alle.
In das Pulver-	Sagt er?
Magazin,	— —
Fräulein Kätchen	— —
Führ' uns hin,	— —

Robinson	Alle.
Robinson	Sagt er?
Ist ein Schuft,	— —
Und Ihr fliegt	— —
In die Luft!	

(Allgemeines Wehklagen.

Staberl. In die Luft? Ich bin kein Luftspringer! Auf, bewaffnet Euch, Mann und Weib! Nehmt's die Flinten vom Boden und hört mei kriegerische Anred'!

Staberl.	Alle.
Die Verschwornen —	Sagt er.
Kommen nun,	— —
Um uns Alle	— —
Abzuthun,	— —
Doch wird Spott	— —
Nur ihr Lohn,	— —
Denn wir machen	— —
Uns davon.	— —
Folgt's mir Alle	— —
Leise nach	— —
In das and're	— —
Steingemach.	— —
Seh' sich niemand	— —
Drinnen um	— —
Denn der Plumpsack	— —
Geht herum.	— —
Ohne Athem,	— —
Ohne Wort	— —

Alle.

Sitzet drinn — Sagt er.
Bis sie fort — — —
So ein Schlacht — — —
Ist ein Graus, — — —
Wenn sie fort seyn
Kommt heraus!

Posa. Aber wozu haben wir uns denn bewaffnet?

Staberl. Sie, reden S'a mit? Sie schweigen, bis Sie g'fragt werden werden. Einer von uns muss sich jetzt mit Freitag's seiner Armee in Kommunication setzen.

Kätchen. Das thu' ich! Ja, ich flieg ihm entgegen; ich sag' ihm, dass Sie da d'rinn stecken. Wir erretten Sie! Aber einen Brief muss ich haben, einen Brief! Kätchen muss einen Brief bringen!

Staberl. Hier ist ein Brief!

Kätchen. Ha, was erblick ich?

Staberl. Er ist alt? Das thut nix. Alt war meine Frau auch. Es ist der letzte, den sie an mich g'schrieb'n.

Kätchen. (f. s.) Barbar — barb — aar — o barbadler!

Posa. Nun vorwärts, vorwärts Fräulein Katharine!

Kätchen. (zum Orchester.) Musik! Musik!

(Ein Satz Musik.)

Kätchen. Kriegerische Töne! Lebt wohl, lebt wohl Freunde! Die Losung ist *Rettung und Staberl.*

(Sie läuft ab.)

Staberl. Weg war sie! Meine *gute, edle, eilfertige* Kathrine. — Kommt's, zieht's eick mit mir zuruck. Auch wir müssen schnell seyn! Wo seyd's denn all'? Die Angst macht mich völlig blind! Ich siech Euch gar nimmer. Wie viel seyn mir denn?

Staberl. (zitternd.)

Seyn mer unsrer Eins,
Seyn mer unsrer Zwei?

Posa. (zitternd.)

Seyn mer unsrer Drei,
Seyn mer unsrer Vier?

Staberl.

Seyn mer unsrer vier oder fünf?
Machen wir uns auf die Strümpf'!
Kommen 'S'mir nur nach,
Kommen 'S'mir nur nach!

Posa. Iphigenia. Julia. Minna.

Wir kommen nach!
Geh'n in die Höhl' hinein,
Woll'n mäuschenstill d'rin seyn.
Herzallerliebstes Kätchen
O komm' bald zurück!

(Alle ab.)

Eilfter Auftritt.

Meinau. Jaromir. Isidor. Seiltänzer. Hugo. Galeerensclave.

Meinau. Schändliche Verrätherei!

Jaromir. Ein Affe hat das Ankerthau gekappt!

Isidor. Der Wind ist widrig!

Seiltänzer. Er hat das Schiff von der Küste weggetrieben.

Hugo. Es irrt auf den Wellen umher!

Galeerensclave. Tod und Hölle! Ohne Steuermann!

Alle. Fluch! Fluch! Fluch dem Affen!

Jacques. (lachend.) Ha ha ha!

Meinau. Wer lachte hier? Ich glaub' ich war es selbst.

Alle. Sie lachen ja nie!

Jaromir. Wo sind die Waffen hin?

Hugo. Wo ist das Kätchen hin?

Seiltänzer. Auch hier sind wir verrathen! Fluch — unsern Flüchen!

Alle. Fluch!

Jacques. Ha ha ha!

Hugo. Es ist das Schicksal welches lacht. Ich kenne diese schadenfrohe Lache. — Hugo wird nie wieder froh!

Meinau. Was beginnen wir?

Seiltänzer. Wenn Sie es nicht wissen!

Isidor. Sie haben den ganzen Brei eingerührt Herr von Meinau, mit ihrem Menschenhass.

Jaromir. Sie mögen ihn auch essen!

Meinau. So lasst uns wenigstens Feuer anlegen.

Galeerensclave. Ich hab's draussen: roth oder blau?

Meinau. Wie Sie wollen!

(Sie bringen auf einer Eisenplatte bengalisches Feuer herein und zünden es in der Nähe des Parapluis, auf dem Jacques sitzt, an. — Musik.)

Kätchen. (stürzt athemlos herein, einen Stock in der Hand.) Feuer! Feuer! Feuer!

Staberl. (aus seiner Thür' guckend.) Was seyn denn das für Dummheiten? Mein Jacques! Mein Papagey.

Kätchen. (drängt sich durch die Verschwornen, fasst den Papagey und bringt ihn Staberl.)

Meinau. Seht Ihr? Dort ist der Eingang! Sieg oder Tod!

Alle. Sieg oder Tod!

Staberl. Oder auch nicht! (Er schnappt ihnen die Felsenthüre vor der Nase zu.)

Kätchen. Nun gilt es! (Sie stürzt ab und kehrt zurück mit)

Letzter Auftritt.

Freitag. Viele Thiere. Vorige.

(Musik. Gefecht.)

(Die Verschwornen werden von den Thieren besiegt, die ihnen die Füsse auf die Brust setzen.)

(Gruppe.)

Vorige. Staberl, Posa, Iphigenia, Julia, Minna, (heraustretend.)

Staberl. Bravo, Bravo, das ist g'scheidt!

Julia, Iphigenia, Minna
(setzen Freitag einen Lorbeerkranz auf.)

Julia. Dem Retter!

Iphigenia. Dem Befreier!

Minna. Dem Wiederhersteller!

Freitag, (mit edlem Anstande.) Ja, meine Herren Thiere, wir haben gesiegt. — Aber nun müsst auch Ihr unsre Diener unsre Unterthanen seyn!

Posa. Julia. Iphigeuia. Minna. Wir?

Alle Thiere. *Ja, ja, ja!*

Posa. Ich kann nicht Fürstendiener seyn!

Freitag. Auch Du!

Alle Thiere. Ja, ja, ja!

Staberl. J—a, ia, ia! Freitag der Aff' hat Euch zu befehl'n, und ich hab' Freitag dem Affen zu befehlen!

Freitag. Nein, auch Du nicht mehr!

Staberl. Was?

Freitag. Die Thiere sind mündig geworden. Sie wollen sich nicht länger von der Poesie unterjochen lassen.

Staberl. Eine Kontrarevolution?

Posa. Die sind ja jetzt an der Tagesordnung.

Staberl. Das kommt davon, wenn man solche Kammern beruft. (Leise zu Posa.) Die Bären scheinen noch am besten. Soll ich vielleicht in der Eil' etliche Siebzig zu Bär's ernennen?

Posa. Das hilft Ihnen nichts. Kaum sind sie ernannt, schlagen sie auch um.

Freitag. Ergieb Dich!

Staberl. Jetzt ist der Aff' auch ein Redner geworden.

Freitag. Hier, auf meinen Befehl, reich Deinem Weibe versöhnt die Hand.

Staberl. Der? — Das ist ja Kathrine.

Kätchen. Verzeihung; ich bin Deine verlassne Gattin. Ich erschien in dieser Maske nur, um anzudeuten, dass ich Dir folge wie Kätchen ihrem ...

Staberl. (sie unterbrechend.) Donner —

Kätchen. Wetter —

Staberl. Sapperment —

Kätchen. Von Strahlen! Ich bin ja nicht das rechte Kätchen.

Staberl. Deshalb sieht sie meiner Frau so ähnlich.

Kätchen. Hast Du denn nicht bemerkt, dass ich die Naivetät nur affektire?

Staberl. Das muss dem Menschen g'sagt werden.

Posa. Ja, wenn man's uns nicht sagt, nehmen wir Ziererei für Wahrheit und Affektation für Naivetät

Staberl. Reich' mir die Hand mein Leben, komm nach Berlin mit mir. Du hast mich *Dir* gerettet, ich bin Dein.

Posa. Es sey! Wir wollen Freitag huldigen.

Staberl. Sie wollen? Sie wollten ja durchaus nicht?

Posa. Ich habe mir überlegt, dass es doch geschehen muss, weil sonst das Stück gar nicht zu Ende kommen kann.

Staberl. Was für ein Stück?

Posa. Das melodramatische Liederspiel, in einer Abtheilung.

Staberl. In *einer* Abtheilung? Von 'was ist's denn abgetheilt?

Posa. (leise.) Vom gesunden Menschenverstande.

Staberl. Wodurch?

Posa. Durch Worte!

Staberl. Ah so! — Mein lieber Maltheser, ich an Ihrer Stell' blieb doch nicht hier. Ich machte lieber eine Reise in die Heimath.

Posa. Weisst Du wo meine Heimath ist?

Staberl. Nein!

Posa. Ich auch nicht. — Deshalb lasst uns Freitag huldigen.

Alle (knieen nieder.)

Julia. Iphigenia. Minna (bleiben stehen.)

Mel. (Aus Finale v. Don Juan.) *)

Wir danken für die Ehre,
Wir huld'gen nimmermehr;
Wir huld'gen nimmermehr!

Chor. Alle. (ausser den Dreien.)

Hoch soll das Thierreich leben
Es lebe hoch!
Freitag, Freitag, er lebe hoch!

Posa. (leise.) Meine Damen, es hilft Ihnen nichts. Ergeben Sie sich zum Scheine; vielleicht kommt einst die Gelgenheit, wo wir — nun Sie verstehen mich.

Staberl. Kein Gram, kein Schmerz — 's ist Alles einerlei.

Schlussgesang.

:/: Das ist Alles gleich :/:
Wer regieren mag in dem poet'schen Reich;

---

*) Dieses Musikstück gewann bei der Aufführung durch ein obligates Accompagnement der Pochenden, welches doch so discret war, dass man die Oberstimme hörte.

Chor.

:,: Das ist Alles gleich :,:
Wer regieren mag in diesem Reich?!

Staberl.

Sind es Menschen, nun dann geht's halt menschlich zu,
Sind es alte Götter, drückt sie auch der Schuh —

Chor.

:,: Das ist Alles gleich :,:
Wer regieren mag in diesem Reich?

Jaromir.

Sind es Tugendhelden, ennüyirt man sich,
Sind es Räubersleut', dann schreien's laut wie ich —

Chor.

Das ist Alles gleich etc.

Hugo.

Sind es Hunde, bellen sie nach Hundebrauch,
Sind es Mörder, dann bellt ihr Gewissen auch —

Chor.

Das ist Alles gleich etc.

Galeerensclave.

Sind es Sängerinnen, werden's überschätzt,
Sind's Franzosen, nu dann werden's übersetzt —

Chor.

Das ist Alles gleich etc.

Meinau.

Sind's Malefikanten, hegen's Menschenhass,
Sind es Musikanten, spielens Geig' und Bass —

Chor.

Das ist Alles gleich etc.

Isi-

Isidor.

Sind's Baschkiren, spiessens alle Kinder auf,
Sind es Russen, schlagen's mit der Knute 'rauf —

Chor.

Das ist etc.

Seiltänzer.

Sind es Tänzer — nu so springen's mit Gewalt —
Doch die Konzession sagt mitten drinnen: halt!

Chor.

Das ist etc.

Posa.

Sind es Vaudevill'n, so werd'n sie ausgefilzt —
Rede wie de, wo de, wenn de, was de willst —

Chor.

Das ist etc.

Iphigenia. (wienerisch.)

Sind es Griechen, nu so ehrt sie alle Welt,
Sind es Juden, haben 's aller Welt ihr Geld —

Chor.

Das ist etc.

Minna.

Ist's ein Schicksal, nu so zeigt sich's streng und wild,
Ist's ne Schicksel, zeigt sie sich gar sehr gebild't —

Chor.

Das ist etc.

Julia.

Sind es Elfen, rufen 's ihren Oberon.
Doch der darf nicht kommen — und sie zieh'n davon —

Chor.

Das ist etc.

(Pause.)

Kätchen. Von Neuem:

Eins ist uns nit gleich,
Eins ist uns nit gleich:
Wer regieren mag, in des Parterres Reich —

Chor.

:/: Eins ist uns nicht gleich, :/:
Wer regieren mag in diesem Reich!

Kätchen.

Sind es Lober, macht uns schier die Freude stumm —

Staberl.

Sind es Tadler, bleibt es doch das Publikum —

Chor.

Das ist Alles gleich etc.

Posa.

Darum klatschen's, oder pfeifen 'S'tüchtig aus.

Staberl.

Sie sind doch einmal die Herren hier vom Haus'.

Chor.

Das ist etc.

Staberl.

Wollen Sie uns nicht auf diesen Brettern seh'n,
Werd'n wir wieder auf die wüste Insel *) geh'n.

---

*) Viele im Publikum wünschten laut: glückliche Reise!

Chor.

Das ist Alles gleich etc.

Ende.

Schlusswort.

Ich habe nun nur noch Einiges darüber zu sagen, wie die meisten Hiesigen es aufnehmen, wenn man schwache Stellen aus beliebten Dramen, für eine solche Parodie komisch benutzt. Sie ergötzen sich nicht an dem momentanen Scherze, der ihnen durch Kontraste und spasshafte Anwendungen bereitet wird, sondern sie sagen im Allgemeinen — (und im vorliegenden Falle sagen sie insbesondere:) — *Was denkt sich denn Herr von Holtei dabei, dass er sich über Dichter wie Grillparzer, Houwald, Raupach etc., lustig machen will? Glaubt er etwa, dass er etwas bessres machen kann, als sie? Will er etwa durch seine Liederspiele oder gar durch seine Sterne, drei Farben und andre schwache Arbeiten, sich berechtigt dünken, neben jenen Heroen der neuen Trägödie zu stehen? Und nun gar den Posa — wie kann er es wagen über den zu spotten?* — Und während dieser Rede trommeln die Füsse, ohne es selbst zu wollen, und der arme Herr von Holtei ist ausgepocht, ehe man eine Hand umdreht. — Ich weiss zu meiner Rechtfertigung nichts anzuführen, als dass *Tieck* in seinen phantastischen Scherzen, nicht nur

Stellen aus Schiller und Goethe, sondern auch aus Shakespear parodirt! (Der König im Kater sagt: das Kaninchen ist verbrannt; o Himmel und Erde! und was noch; nenn' ich die Hölle mit? etc. etc.) Und schon damals ward der Mann wegen seiner Vergötterung Shakespear's angefochten. Es kann also beides neben einander wohl bestehen — und wenn ich auch die Dichter, von denen oben die Rede ist, nicht vergöttere, so kann ich sie doch verehren; wenn ich ihre Leistungen auch nicht für das Höchste in der Poesie halte, so braucht es mir doch nicht einzufallen, dass ich mich ihnen *jemals* würde gleich stellen dürfen; und wenn ich über ihre Stücke scherze, so können sie mir nichts desto weniger Thränen herzlicher Rührung entlockt haben. —

Es ist schlimm, dass solche Erklärung erst nöthig ist — aber sie ist wirklich nöthig. Und das scheint mir der sicherste Beweis, dass unser Theaterpublikum im Allgemeinen, phantastischen Scherz, ironischen Humor, persifflirende Parodie noch nicht vertragen kann. Wenn auch ein gewandteres Talent als das meinige, sie ihm vorsetzen wollte.

H.

III.

An Ludwig Uhland.

Wendest Du im heil'gen Grimme
Von der deutschen Bühne Dich,
Und verstummte Deine Stimme?
Hoher, deutscher Sänger, sprich!
Wirst Du uns kein Werk mehr geben:
Reinsten Willens reinste That,
Weil, was Du erzeugt, in's Leben
Dem's geweiht war, noch nicht trat?

O Dein Zorn ist nicht zu tadeln,
Sey er noch so sehr entbrannt!
Statt sich selbst, durch Dich, zu adeln
Hat Dich Deutschland fast verkannt.
Bretter, die da inne haben
Mancher Thor und mancher Wicht,
Trugen Deinen „*Ernst von Schwaben,*“
„*Ludewig den Baier*“ nicht.

Seichte Rührung, Lüsternheiten —
Sünde, Rad und Galgen füllt
Unsre Bühn'; in Eitelkeiten
Ist sie glänzend eingehüllt. —
Schauder — Lüge — Pracht — und Zoten —
Richte Himmel der es sah!
Und was *Du* uns dargeboten,
Ist, als wär' es gar nicht da.

Jene Welt, die in den Sälen
Ihre Richtersprüche hält,
Spröde oft, ein Buch zu wählen,
Kennt Dich denn die Lesewelt?
Weiss sie denn von Deinen Werken?
Ahnt sie Deine Meisterschaft?
Nimmer! Sich an Dir zu stärken,
Fehlt ihr schon sogar die Kraft.

Und ich höre Ihro Gnaden,
(Nennt man Deines Namens Hort,)
Fragen: *Schrieb er nicht Balladen?*"
Oder noch ein flach'res Wort.
Was im Drama Du entfaltet,
Was Du schufst und dass Du Held,
Deutsches Drama neu gestaltet, —
Weiss es denn die Lesewelt?

Nun, wer weiss es!? Jene Schaaren,
Die an Deutschheits-Worten reich
In den Schacht des Wissens fahren?
Birgt ihr Bücherschrank Dich gleich,
Doch wird heut es immer stiller
Schon von Deinem Adlerflug.
Lesen die nur ihren Schiller,
Meinen sie, es sey genug.

Wohl, es sey! Und tief im Staube
Ehr' auch ich ihn, weil ich muss,

Weil mich treibt des Herzens Glaube,
Und weil sein „*Demetrius*“
Mir ein Testament erscheinet
Grösser als sein Leben schier; —
Aber wenn um ihn man weinet,
Jubelnd wend' ich mich zu Dir.

Denn Du lebst!!! Vertraute Seelen
Kenn' ich, fühlend so wie ich,
Wollen Dir es nicht verhehlen:
Unsre Hoffnung geht auf Dich!
Geht auf Dich, Du Morgenröthe
Für's historische Gedicht;
Wahrlich: ausser Vater Goethe
Findest Du den Grössern nicht!

Und so schweige denn nicht länger,
Schaff' ein neues Meisterstück!
Einst, gewiss, Du edler Sänger
Schätzt die deutsche Bühn' ihr Glück.
Mit den Namen die da bleiben:
Lessing, *Goethe*, *Schiller*, *Kleist*,
Wird man auch den Deinen schreiben
Ludwig Uhland, deutscher Geist!

H.

IV.

Die beiden Edelleute von Venedig. Eine Tragödie von Eduard Arnd. Berlin 1827 *bei Herbig in Comm.* 229 *S. gr.* 8.

Moderne Kunstfreunde werden mitleidig lächeln, wenn sie uns eifrig und vielleicht vergeblich bemüht sehen, die Kunstgattung aufzusuchen, in welcher dem vorliegenden Werk seine Stelle anzuweisen seyn möchte. Sie fühlen sich so glücklich, es zu wissen, dass die Kunst ewig neue Gebilde schafft, unbekümmert um den pedantischen Kritiker, der für ihre Heldensöhne eine schickliche Rubrik in seinem Kataloge sucht. Wir lassen die Bellettristen einstweilen lächeln. Die Kunst hat aber wie die Natur ihre ewigen Grundformen, die streng von einander geschieden sind, obgleich ihre Gränzen sich berühren. Alles was sie erschafft, erscheint unter einer von diesen Formen, und ihre schönsten Werke sind diejenigen, an welchen die Form der Gattung am reinsten und deutlichsten hervortritt. Was aber auf der Gränze verschiedener Gattungen liegt und

zugleich zu mehreren oder zu keiner von ihnen gezählt werden kann, pflegt wie in der Natur, so in der Kunst nicht das Vollkommenste zu seyn. Wollen wir uns selbst so wie dem Leser klar machen, wie sich das Werk zur Kunst verhält, so müssen wir es vergleichend an ihre Grundformen halten und beachten in wie fern es denselben entspricht.

Wenn wir, durch die von dem Verfasser für seine Arbeit gewählte Bezeichnung „Tragödie" verführt, dieselbe für ein Drama halten wollten, so würden wir in einen kaum geringeren Irrthum verfallen als jener Bibliothekar, der ein Buch unter dem Titel theatrum anatomicum in das Fach der dramatischen Literatur stellte. Eine Tragödie kann dies Werk nur in dem allgemeinsten Sinne und um seinen durchaus ernsten das Gefühl der Trauer erregenden Inhalt zu bezeichnen, genannt werden, so wie man etwa mit gleichem Rechte Werthers Leiden eine Tragödie nennen könnte. Zu einem Drama aber fehlt ihm, obgleich es äusserlich in dramatischer Form auftritt, das wichtigste Element, die That. Statt deren finden wir hier nur Begebenheit, also eine epische Grundlage, dennoch aber ist das Werk kein Epos geworden, einmal weil es in dramatischer Form erscheint, dann wegen der darin angehäuften lyrischen Zusätze, endlich weil die Begebenheit, auf der es ruht, weder als Hauptsache, noch als nothwendige Bedingung oder Folge der dargestellten

Verhältnisse, sondern als eine reine Zufälligkeit dasteht und gegen den Umfang und die Ausbildung des Ganzen in den tiefsten Hintergrund tritt. Sie kann fast nur eine tragische Anekdote, ein unglücklicher Vorfall genannt werden, der sich heranwälzt, um das Werk zu schliessen. Verschwinden nun die beiden Grundstoffe, durch welche die dramatische und epische Dichtung sich unterscheiden, bei der Betrachtung dieses sonderbaren Gebildes in Nebel, so kann sehr natürlich auch dasjenige Element, welches beiden Dichtungsarten gemeinsam ist, nämlich der Charakter der auftretenden Personen nicht in erkennbarer deutlicher Gestalt stehen bleiben, denn wodurch sollten diese ihre Charaktere offenbaren können, da sie weder durch Begebenheiten in Bewegung gesetzt, noch durch Handlung wirksam werden. Der Verfasser ist es, der sie darstellen will durch Monologen und Gespräche; es ist aber nicht ihre Sprache die sie reden, sondern immer die seinige. Mit einem Wort, in dem Ganzen findet man bei näherer Beleuchtung nichts weiter, als die wenig merkwürdigen Lebensverhältnisse, Gesinnungen und Gefühle, ja die politischen und geselligen Ansichten einiger vornehmen Venetianer aus unserer Zeit von ihrer frühesten Jugend bis zu ihrem Ende, dargestellt in einer Reihefolge poetischer Monologen und Dialogen nebst eingewebten lyrischen Dichtungen. Dass hierbei eine gründliche Zuneigung des Lesers

zu den Personen, oder ein gespanntes Interesse an den Vorgängen, die an ihm vorübergehen, nicht rege werden kann, versteht sich, und dennoch gewinnt das Buch eine Theilnahme; es hat uns auf eine eigene Weise angezogen und dem Dichter befreundet; wir haben es seiner wunderlichen Formlosigkeit ungeachtet mit Vergnügen und Anregung durchgelesen, und die Empfindungen, die es in uns erregte, hatten eine Aehnlichkeit mit dem traumartigen halbunbewussten Vergnügen, mit dem man sich der Betrachtung der abentheuerlichen unbestimmten ewig wechselnden Gestaltungen des Wolkenhimmels hingiebt, die oft in lieblichen, oft in erhabenen Bildern hervortreten, doch immer ehe sie eine bestimmte Form annehmen können, wieder zerfliessen und verschwinden. Vielleicht gelingt es uns den Grund dieses eigenthümlichen Reizes zu erkennen, wenn wir die Fabel des Stücks, welche der Verfasser mit seinen eigenen poetischen Gewändern so faltenreich umhüllt hat, dass sie kaum noch sichtbar daraus hervorschaut, in ihrer natürlichen Gestalt zur Betrachtung vor uns hinstellen.

Ein venetianischer Edelmann, Antonio Pesaro, der sich früher der Religion, dann der Natur, der Geschichte, der Kunst, der Liebe, endlich den Waffen im Gefolge des Prinzen Eugen, Vicekönigs von Italien, mit unruhigem glühenden Triebe zugewandt, kehrt endlich schon im späteren Mannesalter von kei-

nem dieser heiss verfolgten Gegenstände innerlich befriedigt, mit zerrissenem Herzen nach Venedig zurück. Sein Vaterland ist eine Provinz geworden, sein Vermögen geschmolzen; einsam, verschlossen und missmüthig lebt er in seinem verfallenden Pallast, als eine neue Liebe in ihm aufglimmt und sein fast schon erstarrtes Gemüth wieder in Flammen setzt. Dies neue Streben soll der letzte Versuch seyn, den er machen will, seinem Leben ein kräftiges Gefühl unterzulegen, und wenn auch dieser misslingt, will er die letzten Kerzen auslöschen, die es beleuchten. Anna Bataggia, die Tochter eines reichen Edelmannes ist es, die diese Liebe entzündet hat. Alles dieses erfahren wir von ihm selbst in einem siebzehn Seiten langen lyrisch begeisterten, von oft dunkeln zum Theil jedoch sehr schönen Bildern erfüllten nächtlichen Monologe. Nach Beendigung desselben begiebt er sich nach dem Pallast Bataggia in der Nähe des Rialto, wo seine Geliebte auf dem Balkon steht, und in der Mondscheinnacht ebenfalls mit sich selbst spricht. Er vernimmt ihre Worte, die das Geständniss der Liebe zu ihm enthalten, und nun folgt sogleich zwischen beiden die vollständigste Erklärung, die mit dem Versprechen des Wiedersehens endet. In derselben Nacht lernt Antonio Pesaro einen anderen schon hoch bejahrten venetianischen Edelmann Francesco Cornaro kennen, der sich durch eine wunderbare Aehnlichkeit Anto-

nio's mit einer Dame, die jener in früheren Jahren geliebt, zu ihm hingezogen fühlt. Beide theilen sich ihre Schicksale mit, und es entwickelt sich, dass Cornaro früher die Mutter des Antonio Pesaro geliebt, die ihn nach ihrer Vermählung zum Cavalier servente gewählt hat, und dass er auch von ihr geliebt worden ist. Er hat aber die Leidenschaft der Liebe durch die Macht der Religion überwunden, ist der Gefahr, die seiner Tugend in der Nähe des geliebten Gegenstandes drohte, entflohen, in den Malteserorden getreten, in algierische Sklaverei gerathen, und erst jezt, nachdem er dreissig Jahre darin geschmachtet, nach Venedig zurückgekehrt. Es versteht sich, dass beide Edelleute jezt die innigsten Freunde werden.

Ihre Ansichten über die Lage und Hoffnungen ihres Vaterlandes, über die Geschichte der Zeit, über Napoleon und sein Verhältniss zu Europa, die sie mit einander austauschen, werden uns in weitläuftigen Gesprächen, immer in der poetisch begeisterten Sprache des Dichters, mitgetheilt. Ein poetisches Mährchen von grosser Schönheit erzählt uns, wie Zeus Europen, die er einst geliebt und dann verlassen, Napoleon zum Gatten gegeben, und wie diese unglückliche stürmische Ehe damit geendet, dass die Söhne des Poseidon den Heros an einen Fels im weiten Meer geschmiedet, wo ihm, als er

nach langer Qual verschied, Fortuna unsichtbar genaht, und seine Stirn gekrönt

„Mit einem Diadem von Gold und Perlen,
Das wie ein Sonnenstreif aus sel'gen Welten
Das blasse kaiserliche Haupt umstrahlte.“ —

Jezt wird in Venedig bekannt, dass Prinz Eugen von Leuchtenberg gestorben sey. Einige Soldaten der ehemaligen italienischen Armee, die im Weinkeller versammelt sind, geben ihren Schmerz bei dieser Nachricht zu erkennen:

„Der Lorbeer, den der Tod vom Haupt ihm riss,
Blüht fort in jeder italienschen Brust,
Die warm und frei für sein Gedeihen taugt,“

sagt einer von ihnen, worauf sie ihre Gläser zu seinem Gedächtniss leeren. Einige deutschen Soldaten, die dem Gespräch zugehört, glauben, die Rede sey von dem Prinzen Eugen, von dem das alte Lied spricht: „Prinz Eugen, der edle Ritter — Als sie dies Lied nun sogleich anstimmen, entfernen sich die Italiener mit den Worten:

„Kommt fort, die Deutschen fangen an zu singen!“

Dies ist der einzige komische Zug, der in der ganzen Dichtung vorkommt. Auch auf die Edelleute macht die Nachricht von dem Tode des Prinzen Eugen einen tiefen Eindruck. Francesco sagt:

Sein Name steht hier noch in grossen Ehren,
Und Alles, was er that, verkündet laut,
Dass die Natur, als sie ihn bildete
Sein edles Haupt für eine Krone schuf,“

und Antonio dichtet zu seinem Andenken ein Todtenspiel, „die Göttin Italia und der Prinz von Vene-

dig," das dem Leser mitten in der Tragödie ganz vollständig unter einem besonders vorgedruckten Titel mitgetheilt wird. Hierin verkündet der als verklärter Geist auftretende Eugen der Göttin Italia eine ruhmvolle glänzende Zukunft, die durch die vereinte Macht von Rom und Venedig, wenn auch erst in den fernsten Zeiten, ins Leben treten werde. Der Doge Enrico Dandolo erscheint darin als Repräsentant der vergangenen einst so hohen Macht Venedigs. In diesem Spiel, welches in einer Gesellschaft venetianischer Edelleute aufgeführt wird, tritt Anna Bataggia als Göttin Italia, Antonio als Prinz Eugen, und Francesco als Enrico Dandolo auf. Das Gedicht selbst, reich an poetischer Schönheit, in edler Sprache gedichtet, und mit glücklichen Bildern geschmückt, ist ein deutlicher Beweis von dem Talent des Verfassers.

Bis jezt hatte Antonio bei seinen zerrütteten Vermögensumständen wenig Hoffnung, zum Besitz seiner Geliebten zu gelangen: nun aber stirbt Francesco und setzt ihn zum Erben seines grossen Vermögens ein. Die Scene seines Todes, eine der schönsten dieser Dichtung, wird dem Leser (denn von Zuschauern kann bei diesem Stück wohl niemals die Rede seyn) ganz dargestellt und geht in Antonio's, Anna's und ihres Vaters Gegenwart vor. Der Greis verscheidet, indem den Augen seines Geistes die Gestalt seiner längst verstorbenen Geliebten, der

er immer treu geblieben, sichtbar wird, und schwebt so aus dem irdischen Leben unmittelbar in ihre Umarmung. Schöner lässt sich der Tod nicht malen, und schon diese poetische Gestaltung allein, die dem Dichter so wohl gelungen, darf ihm Bürge künftiger höchst glücklicher Erfolge seyn. Der eine der beiden Edelleute ist, wie wir sehen, nun schon abgetreten, ohne für das (auf der 143sten Seite) noch in seinem Beginn begriffene Stück selbst etwas mehr gethan zu haben, als dem anderen sterbend sein Vermögen zuzuwenden. Antonio glaubt nunmehr seine Werbung bei Anna's Vater mit grösserer Hoffnung eines günstigen Erfolges anbringen zu können. Der Chevalier Bataggia sieht jedoch in der Ungleichheit des Alters und in dem unruhigen von der Religion abgewendeten Character Antonio's manche Gefahr für das Glück seines Kindes in dieser Verbindung. Er beschliesst daher, mit Anna zwei Jahre in Paris zu leben, während welcher jede Verbindung zwischen beiden Liebenden aufgehoben bleiben soll, und verspricht, in die Ehe zu willigen, wenn beide nach Verlauf dieser Zeit noch keinen anderen Bund geschlossen haben. Antonio, der hierin nur eine schlau gewendete Weigerung sieht, überredet Anna, sich mit ihm zu vermählen und nach Corfu zu entfliehen, worein sie auch williget. Die Ausführung dieses Vorhabens wird jedoch durch das folgende dazwischen tretende Ereigniss gehindert.



Ambrosio, ein alter Diener Antonio's, der auf dessen bedrängte Vermögensumstände sein eigenes Glück gründen will, und deshalb auf dessen Ruin ausgeht, verschafft sich eine Abschrift des vorerwähnten Gedichts „die Göttin Italia“ und übergiebt es dem Policeisecretair Mantegna in der Hoffnung, dass die darin geäusserten politischen Gesinnungen seinen Herrn in's Verderben stürzen werden, worauf er dann dessen Pallast an sich kaufen und einen Gasthof darin anlegen will. Der Policeibeamte, der sich an Antonio wegen einer früher von ihm erlittenen Beleidigung zu rächen wünscht, sieht zwar ein, dass das Gedicht an sich keine hinlängliche Veranlassung geben könne, gegen Antonio amtliche Verfolgung zu bewirken, will jedoch das Gedicht benutzen, um sich in sein Vertrauen einzuschleichen. Er händigt es daher Antonio ein, und benachrichtigt ihn von der Verrätherei seines Dieners. Er verfehlt zwar seinen Zweck, indem ihn Antonio verächtlich von sich weist, allein dieser verabschiedet nun Ambrosio, der seinen Hass gegen ihn jetzt auf andere Weise zu befriedigen sucht. Antonio hatte in seiner Jugend in Verhältnissen der Liebe mit Veronika Zuliani gestanden. Sie hatte ihm einen Sohn Felice geboren, und war, nachdem Antonio sie verlassen, in Kummer und Elend gestorben. Antonio hatte diesem seinen Sohn bei einem Priester die erste Erziehung geben lassen, und ihn dann

als Page zu sich genommen, ohne ihm das Geheimniss seiner Geburt zu eröffnen. Der Knabe, der jezt in das Jünglingsalter übertritt, ist von heftigem, stolzen, trotzigen Charakter. Er hält sich für einen Verwandten Antonio's, und sein Gemüth ist von diesem schon dadurch entfernt, dass er sich von ihm gegen einen andern Pagen, Namens Aurelio, der früher in Francescho Cornaro's Diensten stand, und nach dessen Tode in Antonio's Haus übergegangen ist, zurückgesetzt glaubt. Ambrosio benutzt diese Stimmung und spiegelt dem Jüngling vor, seine Mutter habe eine Verbindung mit einem vornehmen jungen Venetianer gehabt, er sey die Frucht dieser Verbindung. Antonio habe aber Felice's Mutter schon vor dessen Geburt zur Untreue gegen ihren Geliebten verführt, zu einer Zeit, als dieser schon alle frühere Hindernisse seiner Verbindung mit ihr besiegt und zur Vermählung mit ihr alle Anstalten getroffen gehabt habe. Hierdurch habe Antonio ihre frühere Verbindung zerrissen, ihr ganzes Glück zerstört, nachher aber, nachdem er seinen schändlichen Zweck erreicht, sie treulos verlassen und im Elend sterben lassen. Diese Nachricht setzt den ehrsüchtigen heftigen Jüngling in Wuth und Verzweiflung, er beschliesst sich an Antonio zu rächen. Am Abend vor derselben Nacht, wo dieser seine Vermählung mit Anna feiern und dann sogleich mit ihr entfliehen will, lauert er ihm im Dunkeln auf und sticht

nach ihm mit einem Dolch. Er verfehlt ihn aber und wird nun sogleich von seinem Vater, der ihn nicht erkannt hat, erstochen. Jetzt erst erfährt der sterbende Felice, dass er Antonio's Sohn ist, und deckt dem Vater Ambrosio's Verrath auf, den jener nun ebenfalls sogleich tödtet. Anna hat indessen ihren Geliebten im bräutlichen Schmuck erwartet. Er kommt und verkündet ihr das Geschehene, worauf sie ihn mit Abscheu von sich stösst.

Wie jenes Verhältniss zwischen Antonio und Veronika eigentlich gewesen, und wie gross das Maass seiner Verschuldung dabei, darüber bleibt ein ziemlich dunkler Schleier gebreitet. Antonio ist darüber gegen alle auftretende Personen, und so auch gegen den Leser zurückhaltend und verschlossen, denn selbst in dem oben erwähnten siebenzehn Seiten langen Monolog, in dem er seine früheren Schicksale überschaut, geht er mit einem leisen Schauer in wenigen dunkeln Worten flüchtig darüber hinweg. Soviel nur ist zu vermuthen, dass er sein Gewissen dabei nicht ganz rein fühlt, und dass dieses zu der Zerrissenheit und Unruhe seines Gemüthes mächtig mitwirkt.

Am Schluss versetzt uns der Dichter noch auf das Schiff, das den entflohenen Antonio nach Griechenland führt und dann in eine Hütte in der Nähe

des Schlachtfeldes, wo er tödtlich verwundet worden ist. Hier erscheint ihm Veronika und sagt:

„Dein Ende sühnt mit deiner Schuld mich aus;
Ich und dein Sohn erwarten dich noch heut."

Er zweifelt, dass er ihr im Himmel begegnen werde, spricht seine Sehnsucht nach Ruhe aus, hofft an Lethe's Ufer seine Anna zu sehen, ruft ihr zu kommen, und stirbt. Unmittelbar darauf führt uns der Dichter an Anna's Ruhebett. Sie sieht im Geiste den Tod ihres Geliebten, hört seinen Ruf, und ahndet, dass dies ihre letzte Nacht seyn werde. Nachdem sie ein letztes Lied an ihre Mutter gesungen, wird die Scene in ihres Vaters Zimmer verlegt. Eine Dienerin meldet ihm, dass Anna so tief schlafe, dass sie ihren Ruf nicht höre. Sogleich ist die Scene abermals in Anna's Zimmer, wo sie todt auf dem Ruhebett liegt. Diese Art schnell wechselnder Scenenveränderung ist, wie wir hier beiläufig bemerken, dem Dichter ganz gewöhnlich, so dass wir dieselben Personen gleich nach einander ihre Gespräche auf der Strasse, in der Kirche und auf ihrem Zimmer fortsetzen sehen. Eine Eintheilung in Akte findet nicht statt. Anna's Vater schliesst das Stück mit den Worten:

— — O hätt'
Ich deiner Neigung tiefen Kampf gekannt,
Mein armes Kind! du wärest mein geblieben,
Ich hätte deines Herzens Zuge nachgegeben.
Vielleicht wär' deines finstern Freund's Geschick
In dieser Liebe mit gemildert worden!" —

Dem Leser wird aus dieser Darstellung klar geworden seyn, dass ein dramatischer Stoff hier gar nicht vorhanden ist. Betrachten wir denselben, wie er betrachtet werden muss, als einen epischen, so erscheinen jene Episoden aus den Verhältnissen Italien's und Venedigs, die Erinnerungen an Napoleon, und anderes allerdings weniger störend. In einem Romane, wo der Dichter grössere Regionen des Menschenlebens vor uns aufrollen will, und seine Personen nur anwendet, um jene zu beleben und anschaulich zu machen, gestatten wir ihm gern so ausführliche und reiche Ausstattung einzelner Theile, dennoch verlangen wir, dass alles in nothwendiger harmonischer Verbindung verschmolzen sey, dass ein bestimmter reiner Eindruck hervorgebracht werde, zu dem jeder einzelne Theil in richtigem Verhältniss beitrage. Dies ist nun hier nicht der Fall. Jene politisch poetischen Gebilde stehen als Anschauungen des Dichters isolirt und ohne nothwendigen Zusammenhang mit dem Leben der dargestellten Personen da, wiewohl sie äusserlich an dasselbe geknüpft sind. Der Verfasser hat jede kleinste Einzelnheit mit gleicher sorgfältigster Genauigkeit ausgemalt, jede auftretende Person sagt alle Gedanken, die durch ihre Seele gehen, vollständig aus, und so treten alle Nebenwerke mit einer aufdringlichen Deutlichkeit hervor, die uns lästig wird, und einen vollen Eindruck des Ganzen unmöglich macht. So sind na-

mentlich die Absichten, Gesinnungen und Machinationen des alten Dieners, des Policeiagenten, der beiden Pagen, so viele Reden der Hauptpersonen selbst, und manches andere dem breiten Lastschiff des Gedichts als beschwerender Ballast mitgegeben.

Haben wir nun aber das Werk als ein Ganzes, als eine Einheit aufgegeben, haben wir den von einem solchen erwarteten Eindruck entsagt und geben uns unbefangen der Betrachtung des Einzelnen hin, so werden wir oft durch grosse Tiefe des Gefühls, durch Wahrheit der Gestalten, durch eine edle reine poetische Sprache, durch Schönheit und Glanz der wohlgewählten Bilder und eigenthümlichen Gedanken angezogen. Auffassung und Darstellung des Einzelnen sind grossentheils gelungen, und darin liegt der Reiz dieses Werks. Wir lieben es, das poetische Bilderbuch aufzuschlagen und einzelne Gestaltungen mit ihrem wehmüthig ernsten Blick an uns vorübergehen zu lassen, doch fürchten wir, dass wenige Leser gleich geneigt seyn möchten, das Ganze um des Einzelnen willen zu tragen.

Ein dichterisches Gemüth strebt und vermag jeden Stoff, der sich ihm darbietet, zuerst gleichsam leiblich in lebendigen Gestalten vor sich hinzustellen und mit seiner Phantasie in Bewegung zu setzen. Dies ist das erste Erforderniss der Dichtkunst, und je besser ihm dies gelingt, um so mehr wird seine erste Anschauung eine dramatische Form annehmen. Der

Dichter hüte sich aber wohl, den Stoff, der sich in seiner Phantasie dramatisch gestaltet, darum auch immer für einen zur dramatischen Darstellung geeigneten zu halten, wozu er um so mehr verführt wird, je leichter es ihm wird, das selbstgeschaffne Bild festzuhalten und mit Worten nachzubilden, welche Fähigkeit dann allerdings das zweite Erforderniss der poetischen Kunst ist. Aber er wird unvermeidlich sein Ziel verfehlen, wenn nicht das dritte Erforderniss hinzutritt, nämlich die besonnene Einsicht und Geschicklichkeit, dem Auge des Lesers den Gegenstand in derjenigen Form und Anordnung darzustellen, in welcher er seiner innern Natur gemäss den vollkommensten Eindruck zu machen geeignet ist.

Unverkennbar besitzt der Verf. die ersten beiden Erfordernisse in hohem Grade, dagegen fehlt ihm das dritte noch ganz. Sein Werk macht keinen bestimmten Eindruck. Bald erscheint es als eine Darstellung des versunkenen Zustandes, der Wünsche und Hoffnungen Italiens, bald als das Bild zweier einander gegenüber gestellten Charaktere, deren einer im Glauben lebt und stirbt, der andere durch den Unglauben untergeht (welcher Untergang jedoch fehlerhafter Weise durch einen Zufall herbeigeführt wird), bald scheint die Liebe Antonio's und Anna's der Hauptgegenstand. Immer verdrängt und zerstört ein Bild die Wirkung des anderen. Gewiss hat

Herr

Herr Arnd grosse Anlage zur lyrischen und dramatischen Auffassung und Darstellung, und das Gefühl dieser Anlage hat ihn verleitet, den wenig ergiebigen epischen Stoff, der sich ihm darbot, dieser seiner Anlage gemäss zu behandeln. Seine Arbeit konnte daher nur ein unvollkommener Versuch bleiben, und jedenfalls hat er unrecht gethan, dieselbe sofort dem grossen Publikum vorzulegen. Ein einsichtiger und aufrichtiger Freund würde ihm davon abgerathen und ihn dahin zu leiten gesucht haben, sein aufstrebendes Talent mit der nöthigen Strenge gegen sich selbst einem angemessenen Stoffe zuzuwenden, und diesen mit Achtung gegen die Gesetze der Kunst zu bearbeiten, die so ewig sind, wie die der Natur, und deren Verletzung sie mit gleicher Strenge bestraft. Für den Fall aber, dass es ihm einst gelingt, die Kunst der Anordnung und harmonischen Gestaltung des poetischen Stoffs sich anzueignen, dürfen wir seiner begonnenen dichterischen Laufbahn gewiss ein günstiges Horoskop stellen, und diese Hoffnung ist es, die uns bewogen hat, seinem Werke, das schwerlich eine weit verbreitete Beachtung finden wird, eine so ausführliche Erörterung als geschehen ist, zu widmen.

Von den eingewebten lyrischen Dichtungen, die uns sehr wohlthuend angesprochen haben, mag folgendes Lied Anna's an den schon nach Griechen-

land entflohenen Geliebten, weil es klein ist, hier als eine Probe stehen:

„Könnte ich im Hauch der Nacht
Leicht und still vergehen,
Wenn der Morgen dann erwacht,
Stärkend dich umwehen!

Könnte ich im Morgenlicht
Dir verklärt erscheinen,
Wenn es durch dein Fenster bricht,
Mich mit dir vereinen!“

Der Hiatus in den beiden Anfangszeilen wäre leicht zu vermeiden gewesen.

Wilhelm Neumann.

V.

Ueber die Verschiedenheit des Tragischen und Komischen in der Darstellung.

Unter den Fragen, welche in der Dramaturgie zur Sprache gekommen sind, ist wohl keine häufiger erörtert worden, als die, ob man die Darstellung des Tragischen und Komischen streng von einander trennen müsse, oder nicht, und ob sie von denselben Personen ausgehen dürfe, oder durchaus zwei verschiedenen Klassen der Darsteller anvertraut werden müsse.

Um den richtigen Gesichtspunkt aufzufassen, aus welchem diese Fragen beurtheilt werden müssen,

wird es nothwendig seyn, zu untersuchen, wie die Darstellung beider Gattungen auf unserer Bühne beschaffen sey, und in wie fern sie sich dem Ideale nähere, das wir bei den Alten, unsern Gesetzgebern in den dramaturgischen Gegenständen, finden. So viel wir aus den Alten selbst wissen, bestand die Darstellung des Tragischen aus der möglichst lebendigen Auffassung des menschlichen Charakters, mit allen seinen Schwächen und Vorzügen, wie sie sich bei Erduldung grosser Leiden und im Kampfe mit dem Missgeschick beweisen: während das Wesen der komischen Darstellung entweder in einer satirischen Beleuchtung politischer Verhältnisse (wie z. B. bei dem Aristophanes) oder in einer gemüthlichen Reproduction dessen, was im bürgerlichen Leben vorgeht, (wie bei den, den Komödien des Menander nachgebildeten, Stücken des Terenz) hervortritt. Was die Tragödie, im Sinne der Alten, betrifft, so ist ihre Form, wenn man nicht Uebersetzungen alter Tragödien geben will, bei uns als nicht anwendbar gefunden worden, und Schillers Braut von Messina hat, bei der Trefflichkeit des Stoffes und der Ausführung, nur wenige Nachahmer reizen können, einen ähnlichen Versuch zu machen. Unsere Tragödie hat daher eine andere, weniger lyrische Form angenommen, welche sich dem Rhetorischen mehr nähert, oder durch einen schnelleren Wechsel der Begebenheiten von der Einfachheit des alten Trauerspiels wesentlich unter-

scheidet. Die heutige Komödie ist dagegen der zweiten oben erwähnten Art bei den Alten, der sogenannten bürgerlichen, sehr ähnlich geblieben und geistreiche Uebersetzungen der alten Stücke, (wie z. B. v. Einsiedel's Uebertragungen des Terenz) haben daher bei uns allgemeinen Beifall gefunden und sind keineswegs fremdartig erschienen.

Wie die Art der *Darstellung* selbst bei den Alten gewesen seyn mag, lässt sich, trotz der Gelehrsamkeit, die man, bei den Forschungen darüber, an den Tag gelegt hat, noch immer nicht erkennen. Dass ihre Masken, sowohl bei der Tragödie als der Komödie, und die Unbeweglichkeit der scenischen Umgebung der Darstellung eine ganz andere Gestalt geben mussten, als sie jetzt, bei uns, hat, ist natürlich. Dennoch finden wir keine Spur von Andeutungen, dass ein Schauspieler in beiden Geschlechtern der Darstellung gleich gross und ausgezeichnet gewesen sey. *) Diess möchte beinahe darauf schliessen lassen, dass beide streng von einander getrennt gewesen wären, was um so eigenthümlicher erscheinen dürfte, da die Masken, ohne Unterschied, die Persönlichkeit verwischen mussten und die Stimme das einzige blieb, woran man den Schauspieler erkennen konnte. Den-

*) Plato de Republ. III. p. 395 A. wo, nachdem davon gesprochen, dass Tragiker und Komiker verschieden seyen und beides sich nicht gut vereinigen lasse, hinzugefügt wird: 'αλλ' οὐδέ τοι ὑποκριταὶ κωμῳδοῖς τε καὶ τραγῳδοῖς οἱ αὐτοί (die Schauspieler sind bei Tragödien und Komödien nicht dieselben).

noch mussten sie also Gründe haben, diese Absonderung vorzunehmen.

Dass bei ihnen das Trauerspiel auf einer bedeutend höheren Stufe stand, als das Lustspiel, geht schon aus dem Umstande hervor, dass das letztere sich erst spät ausbildete und, bis zur sogenannten mittleren Komödie, nur in einem sehr rohen und unvollkommnen Zustande blieb *) woher es auch kommt, dass die bedeutendsten Ueberreste, welche wir von der alten dramatischen Dichtung besitzen, zu der ersten Gattung gehören, dass man also für die Aufbewahrung der Lustspiele verhältnissmässig weniger Sorge getragen zu haben scheint. Das Trauerspiel der Alten bewegte sich in den Gränzen der älteren Geschichte und Götterlehre und das sogenannte bürgerliche Trauerspiel war ihnen unbekannt. Der Schauspieler, der einen Agamemnon darzustellen hatte, würde sich also schwerlich in der Rolle des Strepsiades (beim Aristophanes) heimisch gefühlt haben, da der Kreis beider Darstellungen so weit auseinander lag. Auch finden wir bei den Alten die bestimmten Namen Comoedus und Tragoedus, zum Beweise, dass man beide Arten der scenischen Darstellung wohl zu trennen wusste.

Das neue Theater kann mit dem der Alten nur in den bei uns allgemeinsten Gesichtspunkten vergli-

---

*) Aristoteles Poet. c. 5.

chen werden. Wir haben die Namen für die verschiedenen Gattungen Trauer - und Lustspiel und in der scenischen Anordnung, die (auch im Alterthum erst von Späteren eingeführte) Eintheilung in Aufzüge und Auftritte beibehalten, aber diess ist auch beinahe Alles, denn mit der Weglassung der Masken hat sich das moderne Theater auch ganz anders gestaltet. Bei uns zeigt sich der Schauspieler ohne jenes Hülfsmittel, das, so viel wir wissen, dazu bestimmt war, dass, bei der Grösse der Schauplätze, auch die Entfernteren durch das Aeussere des Darstellenden mit dem Charakter seiner Rolle bekannt wurden: bei uns ist es, bei künstlicher Beleuchtung, (während das alte Schauspiel nur bei Tage gegeben wurde,) sein Minenspiel, das, mit seiner Action verbunden, uns mit dem Geist der Rolle vertraut macht. Der heutige Schauspieler muss mit ganz andern Mitteln wirken, wie der bei den Alten: er hat eine künstliche Scene um sich, die Zuschauer viel näher, die Beleuchtung macht, dass, er sich äusserer Hülfsmittel bedienen muss, um sich zu dem zu gestalten, was er seyn soll, ihm geht der Prolog ab, der bei den Alten die Zuschauer schon im voraus mit dem bekannt machte, was sie auf der Bühne dargestellt sehen sollten, und er findet dagegen die Zuschauer durch den herabgelassenen Vorhang doppelt auf das gespannt, was sie erblicken und vernehmen sollen. Seine

Aufgabe ist daher unendlich schwieriger, als die des alten Komikers oder Tragikers je seyn konnte.

Eins bleibt jedoch unwandelbar, die bestimmte Klassificirung des Stücks, worin er auftreten soll. Es ist entweder ein Trauerspiel, oder ein Lustspiel, oder die dritte Art, ein Schauspiel, ein Name, den man in der Verlegenheit, die zwischen beiden liegende Klasse näher zu bestimmen, sehr ungeschickt gewählt hat. — Der Schauspieler findet also sein Publikum, nach der Ankündigung des Stückes, in der Stimmung, wie sie sich von der Gattung des Stückes erwarten lässt. Hier tritt indess bei dem *Trauerspiel* ein eigenthümlicher Fall ein. Wir Neueren haben natürlich, das Gebiet des Darzustellenden zu erweitern, nicht allein dieselben Stoffe, welche die Alten wählten, auf unser Theater übertragen, sondern auch die Zeiten, welche sich an die Geschichtsperiode Griechenlands und Roms anschlossen, ja selbst die Ereignisse unsrer neuern und neuesten Zeiten zu Stoffen für unsere Stücke benutzt. Die Fortschritte, welche wir in der Anordnung des Scenischen überhaupt gemacht, haben uns natürlich auch dahin gebracht, die Darstellung einer jeden Zeitperiode dem Bilde, das wir uns von ihr, nach dem, was aus ihr übrig geblieben ist, machen können, so nahe als möglich zu bringen, und Dekorationen und Costüme liefern daher gegenwärtig ein so getreues Bild der Zeit, als man

es mit den uns, und für das Theater überhaupt, zu Gebote stehenden Mitteln nur erwarten kann.

Es ist natürlich, dass unter diesen Umständen die Täuschung des Publikums um so stärker wird, und dass mithin jede, auch die leiseste, zufälligste Annäherung an das, was mit Schauplatz und Zeit nicht im Einklange steht, störend auf dasselbe wirken muss. Je weniger der Zuschauer daran erinnert wird, dass er sich einer Bühne gegenüber befindet, desto mehr gewinnt die Darstellung, und dass diess nicht allein durch das Scenische bewirkt, sondern auch durch die Persönlichkeit des Schauspielers herbeigeführt, oder der Eindruck wenigstens erhalten werde, ist ganz die Sache des letzteren.

Die Neueren sind bei der Tragödie, (von der wir zuerst reden müssen) jedes Volk nach seiner nationalen Auffassung des Ideales einer dramatischen Production, von ganz verschiedenen Gesichtspunkten ausgegangen. Bei den Franzosen, wo Corneille, Racine und Voltaire beinahe ausschliesslich die alte Geschichte zum Vorwurf ihrer dramatischen Erzeugnisse gewählt haben, ist mit dem Versmaasse, das von ihnen dazu gewählt worden, eine gewisse Eintönigkeit entstanden, die bis auf die neuere Zeit, und bei allem dem, was einzelne geistreiche Schauspieler gethan haben, der Darstellung eine andere Färbung zu geben, immer wiederkehrt. Dass dieses Versmaass, verbunden mit der strengen Anschliessung an die

aristotelischen Regeln, dem Trauerspiele etwas sehr Gezwungenes giebt, ist nicht zu läugnen, dagegen erhält es aber auch, durch die grosse Annäherung an die alte Form (mit Ausschluss der Chöre), und namentlich durch das geflissentliche Vermeiden alles dessen, was die Ruhe der Handlung stören könnte, (z. B. häufige Veränderungen des Schauplatzes) eine Würde und Erhabenheit, die wir nur selten bei dem deutschen Trauerspiele finden.

Bei den Engländern gestaltet sich die Sache anders. *Johnson's*, *Hill's* und *Glover's* Versuche, die Tragödie der strengen Schule näher zu bringen, haben, den regelfreien Trauerspielen des unsterblichen *Shakespeare* gegenüber, nur auf kurze Zeit ihre Stellen behauptet, und Johnson's Irene und Glover's Leonidas werden kaum mehr genannt, während Julius Cäsar und Coriolan noch immer den Briten begeistern. Auffallend ist es indess, dass, während das Publikum an jenen monotonen Erzeugnissen schon längst keinen Geschmack mehr findet, die Monotonie der Deklamation, wie der Darstellung überhaupt, mit der der französischen tragischen Schule eine sehr grosse Aehnlichkeit hat, und es lässt sich schon daraus sehr gut erklären, wie John Kemble (der jüngere, noch lebende, Bruder des grossen tragischen Künstlers, der übrigens von jener Monotonie am freisten ist,) in Paris so allgemein gefallen konnte. Der ältere Kemble und Talma hatten in ihrer Deklamation, wie in

ihrer Darstellungsweise, auffallende Aehnlichkeit, und es war, als ob der Charakter beider Nationen sich in ihrer Auffassung der Tragödie auf eine wunderbare Art vermischte. Auch erklärt sich daher wohl des geistreichen Talma Vorliebe für die englische Tragödie, aus der er sehr viel entnahm und die er immer als eine, von den Franzosen nicht genug zu berücksichtigende, Erscheinung betrachtete.

Was das *Lustspiel* betrifft, so spricht sich bei dem *Franzosen* die rein gesellschaftliche, formelle Bildung darin auf das unzweideutigste aus. Molière und Beaumarchais geben beide, in ihren Lustspielen, ein treues Bild der Zeit mit ihrer ganzen Aeusserlichkeit und ohne die innern Gefühle besonders anzusprechen, und auch Picard, der bedeutendste der neuen französischen Lustspieldichter, kann diess Hervorheben des äussern Weltlebens nicht verläugnen. (Delavigne's Schauspiele in der neuesten Zeit, sind abermals ein Belag für diese Behauptung.) Beweglichkeit des Dialogs, wenige Handlung (wie beim Trauerspiel) und genaue Berücksichtigung der Convenienzen zeichnen das französische Lustspiel aus, und selbst die Abarten desselben, verläugnen, bei freierer Sprache, diess nicht ganz.

Der Engländer sieht in seinen klassischen Lustspielen, denen der Centlivre, Goldsmith's und Sheridan's, ebenfalls das Gesellschaftliche der Zeit vor sich, aber mit weit deutlicherem Hervortreten des

Gemüthlichen, welches die Nation auszeichnet und ihr früher vielleicht in noch grösserem Grade eigen war. Diese Country-Squires u. dgl. würde ein französisches Publikum nicht lange mit Geduld ansehen können, und ihre Verstösse gegen den sogenannten guten Ton würden bald den Unwillen der Zuschauer erregen. Selbst Sheridan machte daher, als vor einiger Zeit seine Lästerschule ins Französische übersetzt und aufgeführt wurde, ungeachtet seine Stücke in der Sphäre der feineren Cirkel liegen, keinen besondern Eindruck.

Betrachten wir nun, wie bei den Engländern und Franzosen Trauerspiel und Lustspiel *dargestellt* werden, so finden wir den schneidendsten Contrast, den man sich denken kann. Bei beiden im Trauerspiel die grösste Abgemessenheit, im Lustspiel vollkommene, rein ausgesprochene Nationalität. Wie wenig sich diese unterdrücken lässt, bemerkt man bald, wenn man bei den Engländern tragische Schauspieler in komischen Rollen auftreten sieht, und ich selbst habe die berühmte Miss O' Neill in O' Keefe's eifersüchtiger Frau mit vieler Ungezwungenheit spielen sehen. Möglich, dass hierzu die grössere Lebendigkeit und Beweglichkeit des weiblichen Charakters beiträgt, denn es hat Kean, wie ich selbst gesehen, nie glücken wollen, in komischen Rollen den Beifall des Publikums zu erwerben, der ihm, in seinen tragischen Darstellungen, in so reichem Maasse

zu Theil wurde, wozu aber auch das kommen kann, dass Kean's einmal angenommene, sehr stark hervortretende, Manier im Lustspiele gegen das leichtere, ungezwungene Spiel der übrigen zu sehr abstach, als dass dieser Gegensatz den Zuschauern nicht missfällig geworden wäre.

Bei den Franzosen bemerken wir dergleichen Versuche der Schauspieler, sich auch in andern, als denen von ihnen ausschliesslich gewählten, Fächern zu versuchen, weniger. Talma's Auftreten in Delavigne's école des vieillards kann man kaum als ein Beispiel des Gegentheils ansehen, da diess Lust- (oder vielmehr Schau-) spiel zu den ernsteren gehört, und mehrere Momente darin einen beinahe tragischen Schwung haben. Ueberdiess steht die Sprache des französischen Lustspiels theils deswegen, weil sie, wie in Delavigne's Stück, metrisch ist, theils weil nur der Conversationston der höheren Welt darin herrscht, dem Trauerspiel viel näher, als beide sich bei den Engländern sind, und der Abstand zwischen einem Trauerspiele von Otway und einem Lustspiele von Goldsmith ist ungleich grösser, als der zwischen zwei Erzeugnissen dieser Art von Voltaire und Casimir Bonjour. Mlle. Mars ist, so viel ich weiss, nie in der Tragödie aufgetreten, noch erinnere ich mich, die Namen der Damen Georges, Duchesnois und Paradol je bei Ankündigungen von Lust-

spielen gehört zu haben. Mlle. Bourgoin macht hierin allein eine Ausnahme.

Bei beiden Völkern ist also, wie man sieht, die Darstellung des Trauerspiels und des Lustspiels (von der Farce kann nicht die Rede seyn) ziemlich scharf geschieden. Man ist in Paris gewohnt, im Trauerspiel ein andres Personal zu sehen, wie in dem, unmittelbar auf diess, an demselben Abend und in demselben Locale aufzuführenden, Lustspiel und scheint somit für das Auge, wie für die Darstellung, beide Gattungen gänzlich zu trennen. In England, wo man eine ähnliche Eintheilung der Vorstellung hat, und dem Shakespeareschen Trauerspiel eine Farce oder dergleichen folgt, wechselt ebenfalls das ganze Personal. Liston, Matthews, Jones, Harley und andre ausgezeichnete Komiker, haben nie den Versuch gemacht, in dem Trauerspiel aufzutreten. Es ist, meines Bedünkens nach, schon des Total-Eindruckes wegen, gegen eine Anordnung dieser Art, wenig einzuwenden. Schauplatz, Kostüme, Diktion — Alles wechselt, warum nicht auch die Schauspieler?

Man wird mir vielleicht einwenden, dass es gerade die Kunst des Darstellenden in ihrem vollen Lichte zeigen hiesse, wenn dieser, in vollkommen verschiedenem Gewande und vollkommen verschiedener Stimmung, doch derselbe bliebe und nur seine Darstellung die Zuschauer über seine Persönlichkeit täuschte. Eine Täuschung der Art dürfte nicht lange vorwalten und ein einziger An-

klang an das Entgegengesetzte bei einem Publikum, wie das Pariser ist, leicht eine Wirkung hervorbringen, welche dem Ganzen schadete. Auf der französischen Bühne würde, aus dem eben angeführten Grunde, der Abstand nicht so grell seyn und Schauspieler wie Monrose und Baptiste würden in einem Trauerspiele vielleicht ihre Rollen nicht ohne Wirkung geben. Allein das französische Publikum ist einmal mit dem Gedanken an diese Vielseitigkeit des Talents nicht vertraut, und würde schwerlich durch Erfahrungen sich von einer einmal gefassten Ansicht zurückbringen lassen.

Unser deutsches Theater bietet dagegen eine Erscheinung dar, welche von dem, was wir auf der englischen und französischen Bühne bemerken, durchaus verschieden ist. Bei uns sehen wir heute denselben Schauspieler, dieselbe Schauspielerin im „König Lear" und morgen in „den Drillingen," oder in der „Julia" und in „dem letzten Mittel" auftreten. Ich weiss sehr wohl, dass der Abstand zwischen den ersten beiden Stücken um ein bedeutendes grösser ist, als der zwischen den letzten und dass das zuletzt genannte Stück zu der Gattung des feineren Lustspiels gehört: dem sey indess wie ihm wolle, so bleibt der Unterschied immer bedeutend genug, um bei dem Publikum eine durchaus verschiedene Stimmung zu bewirken. Die Vielseitigkeit des grossen Talents der Darstellenden, welche wir, auf der

Berliner Bühne, in diesen Rollen erscheinen sehen, lässt uns bei dem Uebergange aus dem Gebiet des Tragischen auf das des Komischen (ja, der Farce) keine Störung empfinden, allein es gehört, für einen Unbefangenen, gewiss eine bedeutende Ueberwindung dazu, die Persönlichkeit des Schauspielers über die Eigenthümlichkeit der Rolle ganz zu vergessen, und dass diess sich bei einer gewissen, von dem Aeussern des Schauspielers unterstützten, Gewöhnung an den Charakter der Rolle, in welcher ein Künstler auftritt, nicht leicht thun lässt, haben wir an einem trefflichen Komiker unserer Bühne gesehen, der in ernsthaften Rollen selten oder nie auftreten konnte, ohne im Publikum eine von der Tendenz des Stückes durchaus abweichende Stimmung zu verbreiten. Es ist nichts Seltenes, dass Künstler, denen der Beifall des Publikums das Gebiet für ihre Leistungen bestimmt hat, ihren eigenen Beruf ganz verkennen und sich selbst für ein Fach entschiedene Talente zutrauen, in welchem sie nur als gewöhnliche Erscheinungen gelten können, ja dass sie sich selbst durch die entschiedene Missbilligung der Zuschauer nicht dahin bringen lassen, von Versuchen abzustehen, bei denen weder sie selbst, noch das Publikum, gewinnen können. Denn man mag sagen, was man will, so ist der Beifall der Zuhörer für den darstellenden Künstler immer etwas sehr Erfreuliches, und ich selbst habe die ausgezeichnetesten Schauspieler und Schau-

spielerinnen unumwunden erklären hören, dass eine laue Stimmung des Publikums immer eine niederdrückende Wirkung auf sie habe. Wenn daher ein Künstler durch den Fingerzeig, welchen das Publikum ihm giebt, nicht auf das eigentliche Gebiet seines Wirkens, und den Platz, den ihm seine Talente anweisen, aufmerksam gemacht und dadurch von einem falschen Pfade abgebracht wird, so möchte ich beinahe an seiner Tauglichkeit für die Bühne überhaupt zweifeln. Gewinnen kann wie gesagt, seine Bildung unmöglich, wenn er auf einem Wege fortgeht, auf welchem er das Publikum nicht für sich hat.

Es ist nicht zu läugnen, dass es Einzelne giebt, welchen von der Natur die wundersame Gabe zu Theil geworden ist, in beiden Fächern, dem komischen und dem tragischen, zu gleicher Zeit Vorzügliches zu leisten, und das schroff Entgegenstehende beider Gattungen in ihrer Person zu verschmelzen. Wir haben auf der deutschen Bühne mehrere Beispiele dieser Art gehabt. *Fleck* besass, wie ich mich dunkel erinnern kann, das Talent, in der Tragödie, wie in der Komödie, gleich gross zu seyn, und noch jetzt besitzt die Berliner Bühne einen Künstler, den wir in Shakespeare's und Kotzebue's Stücken gleich unnachahmlich finden. Man wird indess bemerken, dass Künstler dieser Art in sich selbst immer eine gewisse entschiedene Vorliebe für eines oder das andere dieser Fächer haben, und ihren Beruf dazu gewis-

gewissermassen selbst erkennen und es hat sich bei dieser Ercheinung gewöhnlich bestätigt gefunden, dass diese Mehrseitigkeit sich auf die Tragödie, als die edlere Gattung, concentrirt hat. Diess war bei Fleck der Fall, und auch der obenerwähnte, noch lebende Künstler, scheint in tragischen Rollen mit entschiedener Vorliebe aufzutreten. — Auf jeden Fall haben sich Künstler dieser Art nie zur Farce herabgewürdigt. — Die grössere Beweglichkeit der Frauen in den Lebensverhältnissen lässt sie sich leichter in den Wechsel der Rollen finden, allein auch bei ihnen entscheidet das eigene Bewusstseyn des grössern oder geringern Talents für diese oder jene Gattung, bald über die Wahl der Rollen. Ich selbst habe z. B., wie oben erwähnt, die berühmte tragische Schauspielerin Miss O'Neill nur einmal in einer komischen Rolle auftreten sehen: obgleich sie indess, wie gesagt, diess mit grosser Leichtigkeit spielte, so konnte man, wenn man eine Reihe ihrer tragischen Darstellungen gesehen hatte, es sich nicht verbergen, dass sie in diesen mehr an ihrer Stelle war.

Man erlaube mir, bei dieser Gelegenheit noch einmal auf den Einwand zurückzukommen, dass darin gerade die Kunst des Darstellenden liege, wenn er sich von dem ganz verschieden zeige, was er im wirklichen Leben sey. Ich brauche wohl nicht an die bekannte Anekdote von dem berühmten Harlekin *Carlin* zu erinnern, dem der Arzt, als der, ihm

unbekannte, Schauspieler ihn um ein Mittel zur Heilung seiner tiefen Melancholie ansprach, empfahl, Carlin zu sehen. Dergleichen Beispiele beweisen nichts. Die Routine kann wohl die Gewalt über das Aeussere geben, allein sie wird die innere Uebereinstimmung des Gemüths mit der äussern Darstellung, und die daraus folgende Innigkeit nie hervorbringen. Wir haben, auf der Berliner Bühne, Schauspieler die ihnen übertragenen Rollen sehr oft deswegen mit verdoppeltem Erfolg geben sehen, weil ihr Charakter mit dem der Rolle übereinstimmte, und die bekannte Herzensgüte eines unserer ausgezeichnetsten, im Trauerspiel, wie im höheren Lustspiel mit gleichem Beifalle auftretenden, Künstlers, hat sich sehr oft in seinen Darstellungen auf eine wunderbar ergreiffende Art ausgesprochen. — Ich brauche mich wohl nicht vor dem lächerlichen Rückschlusse zu bewahren, als ob nun eine jede Bösewichtsrolle auch von einem eingefleischten Bösewicht gespielt werden müsste, um natürlich zu erscheinen: dessen bedarf es nicht: aber der fast allgemeine Widerwille der Schauspieler gegen Rollen dieser Art lässt doch beinahe schliessen, dass denkende Künstler selbst nicht gern moralisch schlecht *erscheinen* mögen. *)

---

*) Ich brauche älteren Theaterfreunden wohl nicht zu erinnern, dass ein damals sehr bekannter Schauspieler, Berger, vom Publikum immer nur in Bösewichtsrollen erwartet wurde.

Nach allen dem, was ich bisher gesagt habe, kann man von mir beinahe keine andre Entscheidung erwarten, als dass ich jeder Gattung, der tragischen, wie der komischen, eine in jeder Hinsicht gesonderte Darstellung bestimmen möchte. Man wende mir nicht ein, dass, ein besonderes Personal für das Trauerspiel und für das Lustspiel auf unserer Bühne zu versammeln, sowohl in Rücksicht des Geldaufwandes, als der Wahl der Personen, zu den schwierigsten Aufgaben gehören würde, die es giebt. Was den Geldaufwand betrifft, so dürfte dieser wohl schon dadurch reichlich aufgewogen werden, dass man immer sicher seyn könnte, *ein* Personal vollständig beisammen zu haben, und also nicht fürchten dürfte, durch die unablässigen Abänderungen des Repertoirs zu ermüden, das bei dem Schauspiel doch dadurch um ein Bedeutendes beengt wird, wenn durch die Krankheit *eines* Schauspielers zuweilen Rollen beiderlei Gattung (der tragischen und komischen) erledigt werden. — Daneben erwächst ein grosser Vortheil bei dieser Trennung der beiden Gattungen des Schauspiels dadurch, dass das Personal desselben, durch das häufige Miteinanderspielen, sich beständig bekannt bleibt und seine Eigenthümlichkeiten kennen lernt, und ich brauche die Kenner des Schauspiels, so wie die darstellenden Künstler, wohl nicht darauf aufmerksam zu machen, dass es von einem nicht zu berechnenden Nuzzen ist, wenn Schauspieler, wie man es in der Spra-

che der Bühne nennt, mit einander eingespielt sind. Bei jeder folgenden Darstellung gewinnen die Darstellenden; eine Menge kleiner Verabredungen können nur dann getroffen werden, wenn man weiss, dass man immer denselben Mitspielenden sich gegenüber sieht, und eine eben so grosse Anzahl von Nüancen der Darstellung, welche dem Zuschauer als Ergebnisse des Zufalls erscheinen, entspringen daher, dass man vorher gewusst hat, mit wem man spielen werde, und wie Dieses oder Jenes am besten herbeizuführen sey. Das wahre Zusammenspiel kann aber nur dann stattfinden, wenn die darstellenden Künstler dieselben Rollen unter denselben Umständen mit einander präparirt und ausgeführt haben, und nicht, wenn heute der, morgen jener in einer Rolle auftritt. *)

Es ist nicht zu läugnen, dass das Bewusstseyn, auf der Bühne, vor Aller Augen, allein, abgesondert von der übrigen Welt dazustehn, für den Schauspieler etwas ungemein Anspannendes hat. Die gewandtesten, mit der Bühne vertrautesten, Schauspieler, haben mir offen gestanden, dass sie nie ohne ein Gefühl der Aengstlichkeit dem Aufgehen des Vorhanges entgegen sähen, und ich habe diess Gefühl

*) Man kann die Doubluren in Frankreich nicht als einen Beweis des Gegentheils anführen: denn die leeren Häuser, wenn diese spielen, sprechen nur zu deutlich für den Werth der ursprünglichen Darsteller.

nie anders, als sehr natürlich, finden können, da ich den Gegensatz des Einzelnen gegen die Hunderte und Tausende der Zuschauer für sehr beklemmend halte. Aus dieser Anspannung würde man allenfalls erklären können, warum ein Schauspieler sich in eine Rolle, die seiner Persönlichkeit nicht zuspricht, gewaltsam versetzen, und so gewissermassen als vollkommen verschieden von dieser erscheinen könnte. Allein diese augenblickliche Spannung pflegt (besonders bei geübten Schauspielern) nicht gar lange zu dauern. Woher auch sonst die Impromptus, die wir, bei manchen unserer darstellenden Künstler, in so reichem Maasse entstehen sehen? Die Furcht vor der untreuen Wiedergabe dessen, was man zu sagen hat, und vor dem Publikum, das jede Miene des Darstellenden beobachtet, jedes Wort desselben vernimmt, würde, wenn nicht, im Verlaufe der Rolle, das Selbstbewusstseyn allmälig wiederkehrte, doch wohl den Auswüchsen der Rede sehr im Wege stehen. — Alles diess soll nur dahin gehen, zu beweisen, dass der Schauspieler sein eigenes Naturell sehr bald wiederfindet, dass der launige, launig, der sanguinische sanguinisch wird, kurz, dass sich die Gemüthsart des Einzelnen im Ganzen der Darstellung sehr bald wieder ausspricht. Es ist einmal nicht möglich, den Menschen vom Schauspieler zu trennen, und gerade das augenscheinlichste Verdienst des Darstellenden, liegt darin, sich

so viel als möglich, der ungekünstelten, über Alles Angenommene erhabenen Natur zu nähern.

Und warum will man denn beide Geschlechter des Schauspiels nicht von einander trennen? Wenn man sich einbildet, dass das ewige Wiedersehen derselben Aeusserlichkeit, in der komischen oder tragischen Darstellung, die Zuschauer ermüden würde, so irrt man sich sehr. Wir sind im Leben gewohnt, den, nach seiner Eigenthümlichkeit, so, den, anders zu sehen und es fällt uns sogleich auf, wenn wir eine Erscheinung an unseren Freunden bemerken, die mit ihrem gewöhnlichen Seyn im Widerspruch steht. Warum sollten wir also nicht für das verschiedene Geschlecht der Darstellung auch verschiedene Leute sehen? man mache einmal die Probe: man lasse die Darsteller und Darstellerinnen des Romeo, des Lear, des Wallenstein, der Julia, der Ophelia, der Emilia Galotti, nur in jenen Rollen auftreten, und andere in den Drillingen, in stille Wasser sind tief, im letzten Mittel, die Hauptrollen übernehmen: das Publikum wird viel besser zu würdigen verstehen, viel leichter in das einzugehen wissen, was jedem Genre gebührt, viel weniger im Komiker den Tragiker und in diesem jenen wiederfinden, und alles, auf der Bühne wie im Zuschauerraum, wird besser wissen, wie es sich zu geberden, wie es diess und jenes anzusehen und wie es, bei demselben Schauplatze, doch Stimmung und Ansicht zu wechseln hat. Dass für

das Studium der Rollen dadurch ein unberechnenbarer Vortheil entstehen würde, brauche ich wohl nicht hinzuzufügen, denn, dass nur dann ein tieferes Eingehen in die Charaktere statt finden kann, wenn man sich weniger, und namentlich mit *einer* Gattung, zu beschäftigen hat, wird jeder, der die Anforderungen der Bühne und die zu einer vollkommenen Darstellung erforderliche Zeit und das dazu nöthige, vielseitige Studium kennt, von selbst einsehen.

S. H. S....r.

VI.

Ueber Dekorationen.

Die Bühne ist kein Deklamatorium, wenigstens soll sie keins seyn, in welchem wir nur der Schönheit einzelner Poesien lauschen, und das wir verlassen, ohne dass unser Gemüth durch mehr als durch ein vorübergehendes Bild ohne Farbe, aufgeregt sey. Ein Zweck von weiterem Umfange liegt ihr vor: sie will uns täuschen, und uns zu wirklichen Zuschauern derjenigen Thatsche machen, die der Dichter poetisch in das Leben einführt. Zu einer solchen Täuschung muss nun zwar der Dichter selbst den ersten Grundstein legen, indem er die Bilder seiner Dichtung, wenn auch mit glänzenden, doch

solchen Farben, und wenn auch auf einem dunklen, doch solchen Grunde malt, dass uns die ersteren nicht fremd bleiben, und wir die Wahrheit des letzteren wenigstens ahnen. Gelingt es ihm hierbei nur das Gemüth heraufzufordern, so folgt die Phantasie gern, der richtende Verstand schleicht willig an die Seite, und die poetische Illusion flicht ihren Blumenkranz um unsere Stirn. Soweit der Dichter in einzelnen Momenten, aber nur in einzelnen, denn eine solche Spannung ungemindert zu erhalten ist nicht leicht möglich, flöge auch die Phantasie des Dichters der unsrigen noch so kühn und reich voran, er bedarf des Wortes, und nur selten stört die Sichtbarkeit des Apparats den Effekt der Täuschung nicht. Der nächste Seitenblick drohet also ein Gebäude, wenn noch so schön, doch auf dem wankenden Grunde unsrer Einbildung erbauet, niederzustürzen, und den lauernden Feind der Phantasie, den Verstand, der sich jetzt nur schwer wieder einsingen lässt, aus seinen Fesseln zu entlassen. Der dramatische Dichter bedarf also eines Täuschungsapparates, für das äussere Auge, damit er die wankende geistige Illusion unterstütze, wenn sie nach der Hülfe materieller Farben sich umsieht — und dieser Apparat sind die Dekorationen. Mit dieser äusseren Verwirklichung beginnt das Wesen der Bühne, und ihre erste Dekoration ist der Schauspieler. Zwar ist er hauptsächlich das Werkzeug um die Bilder der

Phantasie des Dichters, durch die Sprache, in die nachträumende Phantasie des Zuschauers zu übertragen, er ist also Vermittler zwischen Dichtung und vernehmbarer Wirklichkeit; aber wir müssen bei dieser Realisation des Gedankens, wie wahr sein Wort auch seyn mag, es auch seinem Aeusseren glauben, dass er das wirklich ist, wozu ihn das Drama macht. Seine äussere Individualität muss demnach in seiner Rolle, nicht mehr ihm, sondern der darzustellenden Person angehören, und das um so mehr, je weniger seine innere Eigenthümlichkeit mit der ihm zugetheilten Rolle im Einklange steht, sonst hat es mit dem Glauben an seine Wirklichkeit gleich ein Ende: Ein hässlilcher Liebhaber und eine eben solche Liebhaberinn sind daher unerlaubt; eine gewöhnliche Persönlichkeit kann uns zwar ihre innere Kraft vergessen, doch immer nur vergessen machen, nicht aber eine hässliche, denn wie die Dichtung eben Dichtung ist, und als solche immer eine schöne Wirklichkeit seyn muss, so darf der Schauspieler, der diese Wirklichkeit vertreten soll, sie durch sein Aeusseres nicht Lügen strafen. Auf der andern Seite sollte man aber auch, weder einen zu schönen Schauspieler, noch eine zu schöne Schauspielerinn dulden, wenn nicht ihre Kunst weit den äussseren Glanz überstrahlt, sonst wird die Rolle zur Staffage ihrer Persönlichkeit; indem ihre Schönheit Stoff zum Gedicht im Gedichte, und der Zuschauer selbststän-

diger Dichter wird; ein Umstand, der, wenn er den Zuschauer auch befriedigt, dies nur auf Kosten des Drama geschehen lässt. Es muss in allen Rollen mithin ein solcher Einklang herrschen, dass weder der geistige Theil hinter dem sichtbar realen, noch dieser hinter jenem zurückbleibt: Ein kleiner kümmerlicher Wallenstein wird uns, bei noch so grossartiger Darstellung, eben so wenig vor seinem Bilde staunen lassen, als ein grosser, stattlicher Cooke seine absolute Bösartigkeit uns wird glauben machen.

Die zweite Dekoration ist das Kostüm. Auch hier können wir von dem Grundsatz ausgehn, dass sich, obgleich nicht allgemein, die Charaktere schon in dieser Aussenseite ausprägen, dass also der Schauspieler seiner Rolle gemäss sich kleide, natürlich in derjenigen Nüance, die ihm das allgemeine Kostüm der Handlung gestattet. Die Verwaltung muss hier dem *Schauspieler*, vorausgesetzt, dass er ein ächter Künstler ist, durchaus freie Hand lassen, er wird, wenn sein Talent ihn zu einer Charakter-Rolle berechtigt, schon eine Wahl der Dekorationen treffen, die entweder in genauer Harmonie zur Rolle passt, oder, was schwieriger ist, die durch den Kontrast mit ihr den Charakter um so mehr hervorhebt. Weniger sollte die Direktion indessen jede Wahl des Kostüms der *Schauspielerinnen* billigen; die Eitelkeit überredet viel zu leicht, dass der schöne, oder besonders kleidende Anzug auch der Rolle angehöre.

Leider aber wird dies viel zu wenig berücksichtigt, und wir sehn deshalb, bis auf geringe und seltene Ausnahmen, immer nur geputzte Damen, die nicht als darzustellende Person, sondern nur als sich selbst, sich im Spiegel des Publikums gefallen wollen. Dies ist durchaus nicht zu gestatten, denn jeden Augenblick erkennt der Zuschauer die Schauspielerinn, deren Stereotyp-Kostüm nur nach den unerlässlichsten Anforderungen der Rolle modifizirt ist, in dem *ihr* angehörigen Wesen, und nicht in dem der *Rolle*. Was den Glanz der Kostüme, nach Gemässheit des bürgerlichen Standpunktes der Charaktere, anbelangt, so ist er zwar nothwendig, nur aber als Stütze der Rolle. Man muss sich also hüten, dass auf dem glänzenden Piedestal nicht der Held verschwinde, und wie der Schild in Gellerts Mars den Gott verdunkelt, also nicht der Rahmen zum Bilde, das Bild aber zum Rahmen werde.

Die dritte Dekoration besteht in dem Gruppiren der Schauspieler. Wiewohl im gewöhnlichen Leben hiervon nie die Rede ist, so ist die Bühne auch nicht die trockne Wirklichkeit, sie bedeutet zwar das Existirende, jedoch nur unter dem Gesetz des poetisch Wahren. Aber was nutzt ein Bild voll schöner Einzelnheiten, gehören sie nicht einem Ganzen an, denn sie sind die integrirenden Theile, wenn gleich mit bedingungsweisem Vorwalten, dieses Ganzen. Fast niemals finden wir indessen, bis auf die

vorgeschriebenen Schlussgruppen, hierauf Rücksicht genommen; die Schauspieler treten zurück wo gerade Platz ist, ohne daran zu denken, dass die nach ihnen Handelnden nicht blos deklamiren, sondern dass ihre Handlung noch grösstentheils in der nächsten Beziehung zu ihnen steht, und dass sie, wenn auch als Nebenfiguren, zu dem Bilde der Scene unentbehrlich sind. Aber dies Formiren charakteristischer Gruppen, die besonders beim höheren Drama von grosser Wirkung sind, ist von dem eignen Anordnen der Spielenden selbst nicht zu verlangen; sie können unmöglich denjenigen Platz bestimmen, auf welchem sie, vom Parterre aus gesehn, zum Schluss einer schönen Gruppe beitragen; die Regisseure müssen vielmehr diese Obliegenheit übernehmen, und in den Proben die Gruppen bestimmen und die einzelnen Plätze vertheilen.

Die letzte Dekoration ist endlich die des Lokals der Handlung. Sie ist so nothwendig wie das Kostüm, und muss, wie diess dem Geist der Zeit, dem Ort, und dem Charakter der Scene angemessen seyn. Diese Aufgabe ist nicht leicht, aber doch zu lösen, wenn der Dekorateur den Sinn der Scene fasst, und dann ist sie von grossem Einfluss auf die Verwirklichung des poetischen Traumes. Will nun aber der Dekorateur diesen Einklang erreichen, so muss er das, was der Dichter absichtlich der Phantasie des Zuschauers auszumalen überliess, in dem Bilde seiner

Dekoration zur Anschauung bringen. Aller Kunstaufwand ist verschwendet, befriedigt die Dekoration diese Anforderung nicht. Was nutzt auf unserer Bühne die Naturtreue des Gartens von Aranjuez? kann uns das freundliche Schloss, können die zierlichen Alleen unsrer Phantasie die Farbe leihen, um den Traum zu malen, wenn Karlos sagt:

Den du hier siehst, das ist der Karl nicht mehr,
Der in Alkala von dir Abschied nahm,
Der sich vermass in süsser Trunkenheit
Der Schöpfer eines neuen, goldnen Alters
In *Spanien* zu werden — O der Einfall
War kindisch, aber göttlich schön — Vorbei
Sind diese Träume —

Hier überstieg Karlos träumend die Berge, die beengend seinen Horizont umgaben; wachend stieg er sie hinan, doch zu jäh war der jenseitige Abgrund, und er musste zurück in den diesseitigen, glänzenden, aber tiefen. Wer fühlte nicht dasselbe Missverhältniss zwischen der Dekoration und den Worten Philipps:

— — — Die Welt
Ist noch für einen Abend mein. Ich will
Ihn nützen, diesen Abend, dass nach mir
Kein Pflanzer auf dieser Brandstätte erndten soll.

Sollte es hier nicht möglich seyn das fürchterlich Drückende dieser Worte, die heute noch wie ein Fluch jenes unglückliche Land umdrohen, durch den Ort wo sie gesprochen wurden, düster wahr zu ma-

chen? Und sollte es nicht möglich seyn dem Gefängniss wo Philipp sagt:

— — — Kardinal! ich habe
Das Meinige gethan, thun Sie das Ihre!

seine unendlich trockne Gleichgültigkeit zu nehmen, und dagegen diesen blutigen Ausspruch von allen Wänden widerhallen zu lassen? Dies Verlangen geht natürlich nicht auf die Beredsamkeit von hundert blutigen Schwertern hinaus; es giebt eine Einförmigkeit, die beredter ist, als alle Henkerswerkzeuge, und je trüber dem Auge, um so ängstlich klarer dem ahnenden Gemüthe. Kurz, in vielen Fällen wäre dem Dekorationsmaler die Poesie eines Landschaftsmalers wie Friedrich sehr zu wünschen.

Neben diese Anforderung stellt sich eine zweite, von welcher man heut zu Tage auch fast immer nur den Gegensatz findet. Sie besteht in dem Untergeordnetseyn der Dekoration im Verhältniss zur Handlung. Wie schon gesagt, hat die Dekoration zwar einen unläugbaren Einfluss auf das Gelingen der Illusion, aber sie muss die Scene nur fort-, ihr jedoch nie vorspielen. Das letztere ist leider aber jetzt meistentheils der Fall, und die Dekoration muss nicht selten das Stück tragen, wodurch denn das Drama zur Staffage einer Reihe von Bildern wird. Hierzu kommt noch, dass man gemeiniglich schwache Produkte möglichst glänzend ausstattet, eine Maxime, die im Grunde genommen gerade das Gegentheil von dem bewirkt, was sie bezwecken soll: denn je we-

niger das Drama an und für sich unser Interesse fesselt, um so schwächer wird dies, wenn die Scenerey die Dichtung überglänzt. Dem grossen Publikum genügt freilich diese Entschädigung meistentheils, dem Dichter aber wird eine solche Fete auf seine eigenen Kosten veranstaltet. — Nur das Grossartige verträgt Grossartiges, das Schwache wird darunter erdrückt. — Die Dekoration darf sich daher der Handlung nicht vordrängen; sie muss stets den poetischen Hintergrund derselben bilden, wenn die Bühne nicht zum Panorama mit beweglichen Figuren hinabsinken soll. Die Dekoration muss ferner in ihren Theilen durchaus *ein* Ganzes unter obigen Bedingungen bilden; es darf *keiner* ihrer Theile vorherrschen, sonst stört dieser, wie wach unser Interesse für die Handlung auch seyn mag. Nicht der einzelne Baum, oder der schöne Pallast, verursacht den grossartigen Eindruck, den eine reitzende Gegend auf uns macht, die Harmonie des Ganzen ist es, die unsere Phantasie erregt, und uns auffordert in diese schöne Natur von poetisches Leben zu versetzen. Daher sind Fontainen, Wasserfälle, wie alle solche Glanzpunkte, die noch überdiess zu weit hinter der Natur zurückbleiben, ja selbst alle grellen Farben zu vermeiden. Besonders das Mildern dieser letzteren giebt der Dekoration diejenige Harmonie, die der Handlung so günstig ist. Denn eben diess ist es, was die alten Meisterwerke der Malerei so anziehend macht; die Zeit

ist mit ihrem sanften Flor dazwischen getreten, und hat alles, was ungebührend sich hervordrängte, abgestumpft, besonders aber den Hintergrund vertieft, um die Figuren des Bildes hervorzuheben. — Zeit und Raum sind die magischen Gläser, durch welche das geistige und leibliche Auge einzig und allein in der rauhen Wirklichkeit ein schönes Bild erblickt. — Niemals soll die Dekoration also bunt seyn, denn in dem Augenblick wo sie uns so erscheint, hat sie das Auge schon unruhig gemacht, und indem es vergeblich die Harmonie aufsucht, also aufgefordert ist die *einzelnen* Gegenstände zu betrachten, ist es abgezogen von dem Hauptgegenstand, und wir sind gestört in der poetischen Anschauung.

Nun aber reicht das selbst regelrecht gemalte Lokal allein nicht immer für die Täuschung aus, sie muss vielmehr nach den Tageszeiten des Drama nicht nur modifizirt, sondern auch potenzirt werden können. Hierzu wird die Beleuchtung denn das Vehikel, indem durch sie der Wechsel der Tageszeiten angedeutet wird. Ich sage angedeutet, denn viel mehr ist es nicht, weil durch das Wegziehn der Lampen, oder Abdämpfen derselben, die Scene zwar dunkel gemacht, nicht aber in nächtliche Dunkelheit verwandelt werden kann. Es ist nicht hinreichend, dass man einen Ort dunkel macht, um ihm ein nächtliches Ansehn zu ertheilen, man muss ihm auch die Farbe der Nacht, mit ihrem ganz eigen wirkenden Däm-

mer-

merlicht geben; diejenigen Dekorationen also, die eine Nachtscene umschliessen sollen, müssten eigens darauf gemalt seyn. Bei Uebergängen von Tageshelle zur Dunkelheit ist dies nun zwar nicht möglich, doch liesse sich in diesem Fall durch die Anwendung von farbigen Lampenschirmen schon sehr viel thun, nur müsste man das unerträgliche stufenweise Dunkelwerden vor allem andern vermeiden. Den günstigen Erfolg einer erweiterten Anwendung dieser Schirme verbürgt das wirklich täuschende und freundliche Mondlicht, welches auf unseren Bühnen schon jetzt dadurch hervorgebracht wird; und es ist daher bei der unverkennbaren Zweckmässigkeit dieses Apparates, fast unbegreiflich, wie man auch dabei beharren kann, Sonne, Mond und Sterne naturaliter vor den Zuschauern aufmarschieren zu lassen, da jede Illusion, durch die Dichtung und die eigene Phantasie noch so gut vorbereitet, augenblicklich zerstört wird, wenn so ein blecherner Mond, oder gar das Bild der Sonne erscheint. Man kann dem Publikum in der That keine grössere Sottise sagen, als wenn man ihm in der Art einen Sonnenaufgang vorstellt, da man dem Zuschauer doch nicht so viel Vergleichungs-Fähigkeit absprechen kann, um ihm dies Kunststück nicht ungeheuer lächerlich erscheinen zu lassen. Man könnte sich hier nun vollkommen damit begnügen, dass man durch allmäliges Verstärken der Beleuchtung, die dem Morgen- oder Abendlicht nach-

gefärbt ist, das Unerreichbare dieses Schauspiels, wenigstens gefällig und nicht lächerlich andeutete. Der Maschinist muss sich also durchaus hüten solche Naturscenen wiedergeben zu wollen, die absolut unerreichbar sind, und deren Bild die Vergleichung augenblicklich mit der Wirklichkeit zusammenstellt. Dagegen sind der Bühne, sobald das Drama in das Uebernatürliche hinüberspielt, in dieser Hinsicht alle möglichen Freiheiten gestattet, nur darf sie natürlich nichts, uns aus der Natur bekannte geben, und um so weniger dann eine Vergleichung möglich ist, um so besser ist der Zweck erreicht. Auf diesem Felde sind also für magische Beleuchtungen alle Farben, Formen und Bewegungen der Lichterscheinungen gestattet, nur muss auch hier das Kleinliche vermieden werden. Eben so bei Opern und Balletten selbst wenn sie sich in einer sogenannten Wirklichkeit bewegen, kann eine bunte Scenerei bedingungsweise erlaubt seyn, weil bei so potenzirten Poesieen das wirklich dramatische Leben derselben nur ein Werkzeug ist, welches zur Hervorbringung möglicher oder unmöglich scheinender Fertigkeiten dient; denn dass die Oper namentlich ein Instrument ist, um das rein psychische Leben dem Körper abzufordern, und als selbstständiges Gemüthsdaseyn herzustellen, ist bei ihrer jetzigen Verfassung nicht mehr glaublich. Sollte sie aber ja einmal dahin kommen, diess wirklich seyn zu wollen, so dürfte es ein Haupter-

forderniss werden, dass der todte Musikapparat, das Orchester, dem Auge der Zuschauer verdeckt, und hinter die Scene versetzt würde, um zur Hervorbringung eines geistig Ganzen der magischen Unterstützung des Raumes theilhaftig zu werden. Denn eben so wie die Erinnerung als Zeiteinfluss, uns auf ihrem sanften Fittig zur wirklichen Begebenheit zurückträgt, um sie durch die Phantasie zum reitzenden Bilde umzuschaffen, eben so wirkt auch der Raum auf Aug' und Ohr. Durch den Anschlag hinter seinem Schleier werden der eignen Phantasie die Farben dargereicht um das vorgestellte Bild nach eigenem Gefühl zu retouchiren, wodurch es immer dann befriedigend ausfällt. Der Schwierigkeiten sind freilich sehr viele, die einer solchen Verlegung des Orchesters sich entgegenstellen, aber die Wirkung würde auch eine sehr grossartige seyn; wir haben davon, wenn auch nur wenige, doch einige Proben durch die Musikstücke, welche man schon jetzt hinter der Scene ausführt.

Es bleibt mir nun noch übrig ein paar Worte über das Lokal-Verändern, das sogenannte Verwandeln der Scene zu sagen. Die Gewohnheit hat in diesem Verwandeln das Komische suspendirt, sie hat es ihm aber nicht genommen, und nur zu oft ruft eine Ungeschicklichkeit das Lächerliche desselben in seiner ganzen Grösse hervor. Schon durch das Aufrollen der Bäume und Gebäude vor den Augen der Zuschauer, erhält die

Illusion einen tödlichen Stoss, noch mehr aber, wenn beim Verwandeln ein Theil der alten Dekoration in der neuen hangen bleibt, und wir mitten in einer offnen Gegend einen Kronleuchter, aus den Wolken herabhangen, oder im Zimmer einen Eichbaum stehn sehn. Alles dies wäre auf das Leichteste zu vermeiden, wenn die Verwandlung hinter einer passenden Gardine vorgenommen würde. Die neue Scene könnte hier um so sicherer und schneller gestellt werden, und der Zuschauer wäre des Anblicks eines so absurden Erdbebens überhoben.

Ich verlasse diesen Gegenstand, zwar mit dem Wunsche einer Beachtung von Seiten der Bühnen, aber auch mit der Ueberzeugung, wenigstens für jetzt, eine Stimme in der Wüste geredet zu haben.

L.

VII.

Ein Seufzer.

Wenn über das Theater im Allgemeinen geredet werden soll, so gebietet die natürliche Höflichkeit, dass man mit denjenigen anfange, um derenwillen es da ist. Denn schwerlich kann sich Jemand eine ähnliche Anstalt denken, die kein Publikum hätte, noch zu haben wünschte. Wäre es selbst nur (auf einsamem ländlichem Lustschlosse) aus dem Fürsten und seinen nächsten Umgebungen komponirt. Das

Publikum ist also ein Hauptbedingniss der Bühne — und darüber seufzen wir zuerst. Auch denk ich, das nimmt Keiner krumm, denn Einer ist kein Publikum *). — Jeder denkt sich dabei Etwas Anderes. Der Eine sieht in ihm nur die bewegte Masse, die Kopf an Kopf gedrängt hin und her wogt, ohne zu wissen warum. Der Andere sieht das kleine Häuflein der Mächtigen, die mit Hand und Fuss das Signal zum glücklichen oder unglücklichen Ausgange eines Stücks, zur guten oder schlechten Aufnahme eines Akteurs geben. Der Dritte endlich spricht von dem Geist, von der Richtung die eben herrschend ist, von der Seele welche das Chaos belebt. — Aber wenn ich an diese auch denken wollte, ist es in deutschen Landen — wie jetzt die Sachen stehn — wohl möglich, sie zu erkennen? Wer sagt mir, welcher Geschmack vorwaltend, welche Richtung mächtig, welche Schule in's Leben getreten ist? Von erbitterten Partheien hört man auf allen Seiten; Lehrer und Schüler schreien durch einander; viele Parterrekönige schreien mit; das Getöse erklingt bis in die fernsten Gegenden, in die kleinsten Städte, wo nur Thespis Karren von einer hungrigen Kuh gezogen, sich sehen lässt; — aber niemand vermag den Urton durchzuhören, niemand weiss, was es giebt und jedes Bestreben nach Aufklärung scheint

*) Siehe: Ludwig Robert.

die Verwirrung noch verworrner machen zu wollen. Der Glanz grösserer Bühnen, reicherer, hat auch die kleineren die ärmsten verführt, ihn wenigstens andeuten zu wollen, und so sehr sind die Ansprüche gesunken, dass sie nur Befriedigung der rohesten Sinnlichkeit verlangen; dass man die widrigsten Spektakelstücke, welche in Residenzen die Kasse füllen (und zugleich leeren) auf Märkten und in kleinen Städten nachahmt.

Ich sah einst in einer Provinzialstadt, von einer armseeligen Truppe, das „Turnier zu Kronstein" dargestellt. Das Gerücht von der Aufführung dieses Lustspiels in der Hauptstadt, bei welcher vierzig lebendige Trompeter den Einzug des Ritters Konrad verherrlichten, war bis dorthin gedrungen. Dieser Aufzug durfte natürlich nicht fehlen. Er bestand aus drei Rittern. Der Stadttrompeter liess eine Pauke vor sich her tragen: mit der Linken schlug er sie, mit der Rechten hielt er die Drommete, und Magistrat wie Schuljugend waren zufrieden, dass auch auf ihrer Bühne ein berühmtes Spektakelstück gegeben wurde. Dankbar erkannte man es an, dass der Direktor ein schwarzes Sammtkleid trug, mit *ächten* Silber-Flittern gestickt und der Schöngeist des Städtchens sagte mir zutraulich: es ist doch sehr erfreulich, solch ein Streben nach Veredlung.

Diese kleine Anekdote ist gewissermassen ein Miniatur-Portrait des immer allgemeiner werdenden

Theaterurtheils. Der grösste Theil des Publikums, ja leider der gebildeten, hascht nach Aeusserlichkei-keiten. Man will *sehen*, mit den körperlichen Augen sehen und wo möglich erstaunen. Man hat da ein schönes Mährchen erfunden, von dem Verein aller Künste, der auf dem Theater statt finden solle. Auch die Malerei soll in den Bund treten. Die Dekoration ist nicht mehr der dunkle, nur angedeutete und andeutende Hintergrund, der das ganze Bild hebe und trage. Nein, sie ist ein selbstständiges, gesonderter Kritik unterworfenes Kunstwerk geworden, welches stört und desto mehr vom Hauptzweck abzieht, je gelungener es an und für sich seyn mag. Die Richtigkeit der Kostume ist mit skrupuloser Gewissenhaftigkeit ausgebildet worden. Es scheint einer gewissen Race von Kennern Bedürfniss, die Quellen nachweisen zu können, aus denen Direktor und Schneider geschöpft haben. Welche Stösse von Kostumzeichnungen! Welche Bibliothek: die Trachten aller Völkerschaften und Stämme seit Erschaffung der Erde zu erkunden! Und welche Freude darüber, in Loge und Parterre! Welch zerstreuendes, vom Gedicht und vom Darsteller gänzlich ablenkendes Betrachten und Besprechen der Kulissen; — der todten wie der lebendigen. Denn was sind viele *Dar*stellungen Andres, als *Aus*stellungen beweglicher, buntbehangner Kulissen? Wer geht noch in's Schauspiel, um zu hören, um zu geniessen? Ich sage

in's Schauspiel und nur von ihm, dem vegetirenden Drama, kann ja hier die Rede seyn. Oper und Ballet, wie sehr sie mit ihren Bleigewichten zum Sinken des Guten beitragen, gehören nicht vor unser forum, — ausser wo wir sie um ihres schädlichen Einflusses willen erwähnen. Wer besucht nicht jetzt das Theater, um gesehen zu werden, zu plaudern, den Abend todt zu schlagen, zu spötteln, höhnisch zu bekritteln, oder wenn es hoch kommt, *ein* ausgezeichnet beliebtes Talent, einen ihm befreundeten Darsteller — eine — — — Darstellerin zu sehen!? Von einem aufmerksamen Sinne für etwaiges Zusammenwirken, ist kaum bei den sogenannten Kennern und Kritikern die Rede. Immer mischen sich in die Beurtheilung über künstlerische Leistungen die persönlichsten Rücksichten und Erwägungen der Privatverhältnisse. Jeder der das Theater öfter besucht, ist vertraut mit der bürgerlichen Lage der Darsteller, oder strebt es zu werden. Ja, wir haben empörende Beispiele gehabt, dass man zum grössten Nachtheile für die Kunst, Thaten und Begebenheiten aus dem Leben auf die Bretter hinüber gezogen und versucht hat, das Theater zum Kampfplatz philisterhafter Ansichten zu machen. Sehr oft wird applaudirt um Andre dadurch zu ärgern; sehr oft gezischt, um eine persönliche Abneigung zu bethätigen. Ja ich habe noch ganz kürzlich davon reden hören, dass ein Schauspieler ausgepfiffen werden solle, weil er

zwei junge Leute am Billard beleidigt hätte. Mitten aus diesen Mistönen, die jeden wahren Theaterfreund tief im Herzen verwunden müssen, klingt der wehmüthig-süsse Nachhall einer frühern Theaterzeit, wo es anders war. Wenn man ältere Männer erzählen hört, wie sie fleissig ins Theater gingen, um sich geistig zu erfrischen und zu laben; wie es ihnen so leicht wurde, sich in die poetische Welt zu versetzen, weil ihnen jene Bretterwelt eine fremde war; wie sie den Leuten glaubten was sie sagten, weil sie dieselben — und dann auch nur die Vortrefflichsten unter ihnen — eben blos dem Namen nach kannten; wie dieses Leben im Leben ihnen ein Mysterium schien; wenn man von dem Ernst hört, mit welchem sonst die Anschauung einer dramatischen Darstellung gefeiert wurde; von der Reinheit des Genusses — um so reiner, weil er seltner war —; wenn wir Jüngern endlich selbst an vergangne Jahre zurückdenken, wo wir gerade im Uebergangspunkte der Entwickelung standen, wo wir — — — doch wohin sollen auch diese und ähnliche Träume führen? Sie können nichts verbessern und gewinnen dem modernen Hörer nur ein Lächeln ab, ein vornehm vernichtendes. „Was ist ihm Hekuba?" Was ist dem Manne nach der Mode das Theater? — Und was sind ihm die Schauspieler? — Und was sind ihm die Dichter? Oder vielmehr die Gedichte? Ach, er hört sie nicht. Er hält sich an Einzelheiten, findet *poeti-*

che Bilder, eine *schöne Sprache*, wenn aber zwei auf der Bühne miteinander zu reden anfangen, so heisst es: das Stück hat unleidliche Längen.

Unbekümmert über die höhere Ansicht des Künstlers, hält man sich an seine Erscheinung; besonders bei den Schauspielerinnen. *Jugend!* so klingt das Stichwort der jungen und leider auch der *alten*, *ganz alten* Männerwelt; Jugend und Schönheit. „Was hilft mir die *Kunst*, wenn nicht die Augen sehen, was das Herz soll glauben!“ —

Kaum hat eine Schauspielerin angefangen, auf edler selbstständiger Bahn die gottgegebenen Mittel selbstständig zu entfalten; kaum werden die dunklen Träume des jugendlichen Talentes zu klaren Intentionen, die Intentionen zur That, so ruft der Furienchor der Männer: Eine Junge, eine Junge, jene ist zu alt! Und die Bühnenvorstände, selbst solche, die, weil sie nicht unmittelbar vom Publikum abhängen, es nicht nöthig hätten, sind schwach genug, solchem wüsten Geschrei zu huldigen. — Nicht viel besser ergeht es den Männern von Seiten der Frauen — nur dass, zum Glück für ältere Männer, die Damen nicht ganz so laut rufen. Und wir wollen den Franzosen Frivolität vorwerfen? Wir wollen uns mit deutscher Tiefe und deutschem Ernste brüsten, wenn dort eine 50jährige Mars, eine ältere Duchenois, als jugendliche Hortensia, als blühende Maria Stuart vergöttert werden?

Es war einmal in Paris ein Schauspieler — ich habe den Namen vergessen — der schon sehr hoch in Jahren, ein Sechsziger war, und noch immer Liebhaber-Rollen gab. Einmal spielte er, aushülfsweise, eine ganz jugendliche Parthie. Er hatte ungefähr die Worte zu sagen: ich zähle zwanzig Jahre. — Da entstand ein Gelächter im Parterre. Er wiederholte dieselben Worte mit grösserem Nachdruck. Das Gelächter wurde stärker. Da trat er vor und sagte glühend und zitternd vor Zorn: Meine Herren, ich wiederhole diese Stelle jetzt noch einmal und ich gebe ihnen mein Ehrenwort, dass, wenn noch einmal gelacht wird, ich nie mehr die Bühne betrete! — Er wiederholte dieselben Worte und tiefe Stille herrschte im Saale. Welchen Ausgang würde eine solche Scene wohl heut' zu Tage bei uns nehmen?

Die französischen Schauspieler sind nicht besser als die unsern; Frankreich gebiert gewiss keine herrlicheren Talente, als unser geliebtes Deutschland. Aber der Sinn für's Theater, in der bessern Bedeutung des Wortes, ist noch frischer und zugleich ernster. Die Bühne selbst ist eine mehr vom Leben, von der Gesellschaft gesonderte Kunstanstalt. — Daraus geht ein innigeres Zusammenleben und aus diesem ein besseres Zusammenspielen hervor. Ehe ich noch weiter in diesen Bemerkungen fortfahre, kann ich die Behauptung nicht unterdrücken, dass alle Vorwürfe, welche man gerechter Weise gegen das Pu-

blikum erhebt, hauptsächlich die höheren Stände zu treffen scheinen. Das heisst: was man im *Leben* die höhern Stände, den höhern Rang nennt. Je höher der Rang im Schauspielhause sich erhebt, desto unbefangener sind die Hörer, welche ihn einnehmen. Du o ehrliche Gallerie -- die man jetzt mit dreifachem Rechte an einigen Orten das Paradies nennt — du o dritter und vierter Rang, der du so erhaben über den wüsten Lärm des partheiischen Treibens da oben schwebst, du weisst nichts von dem Kampf der Journale, von dem Geschwätz der Theezirkel, von verweigerten Diners und zurückgewiesenen Toilettenbesuchen. Deine Schaaren fehlen nicht, wenn man ihnen Shakespear und Göthe, Calderon und Schiller bietet. Und bliebe ihnen vieles dunkel, sie kommen um sich erheben zu lassen, um mitzufühlen. Man gebe Meisterwerke — und die Gallerie ist voll. —

Aber ich vernehm eine Stimme — nicht aus der Wüste, sondern recht aus der Mitte unsrer Welt — welche mit dürren Worten sagt, dass es gar keine Schauspielkunst gebe. Diese Stimme fährt fort: „Sie und andre mein Herr, Ihres Gleichen, reden immer von Kunst. Was denken Sie sich denn dabei? Wir wollen uns nicht in ästhetisch-philosofische Erörterungen einlassen; nur so viel sey Ihnen in den Bart geworfen, dass ein jedes Kunststreben, dafern nicht ein reelles Produkt daraus resultirt, ein nichtiges,

d. h. ein kunstloses ist, mithin in sich selber zerfällt. Der Maler macht ein Bild, der Dichter ein Gedicht, der Bildhauer eine Statue — und so durch alle höhern und niedern Stufen, bis zu der höchst komplizirten Leistung einer musikalischen Schöpfung. — Aber was macht denn der Schauspieler? Er bemüht sich, etwas zu scheinen, was er nicht ist. Sein höchster Triumph ist das Zusammentreffen seiner Persönlichkeit, mit der Rolle, die er ausfüllen soll. Während also jeder Künstler seinem Object gegenüber steht, Kritiker und Schöpfer zugleich — ist der Schauspieler sein eigenes Objekt. Nicht nur der Leib mit dem er lebt, auch die Seele die ihn belebt, muss das an und durch sich produciren, was ihn zum Künstler machen könnte und er vermag nicht einmal die Mechanik und Technik, die zur Erlernung des Geschäfts hülfreich wäre, nachzuweisen. Der Sänger, der Tänzer müssen doch eine Schule durchmachen — aber bei'm Schauspieler kommt das so — er weiss nicht wie? Und *wenn* er es am wenigsten weiss, geht es nicht selten am besten. Der *wahre* Anstand, der bekanntlich etwas Negatives (ein Vermeiden jeder Unschicklichkeit) ist, lässt sich nicht erlernen, man muss ihn eben haben. Ein schönes, kräftiges Organ; ein tiefes Auge; ein edles Gesicht — oder ein lächerliches — werden geboren. Mithin ist der reichbegabteste Naturalist der berufenste, und du wirst finden, dass die sogenannten wilden Ge-

nie's, die sich am Wenigsten Rechenschaft zu geben wussten, am Mächtigsten wirkten und mit fortrissen. Sprecht also nur nicht immer von Künstlern, sondern redet von begabten Darstellern, die den Dichter ahnen und nichts sind, als naturbegeisterte Organe, deren man sich bedient, die Poesie in's Leben zu rufen." — So weit jene Stimme. —

Ich muss bekennen, dass sie mich um so mehr in Erstaunen setzt, als sie einem Manne gehört, der aus einer Zeit herrührt, wo man Schröder, Iffland und Konsorten bewunderte. Von der Bethmann und von Fleck will ich nicht reden, denn nach Allem, was ich von diesen unsterblichen Koryphäen gehört habe, begreife ich, dass sie am allerleichtesten zu einem kühnen Irrthum jener Art können Veranlassung gegeben haben.

Es ist nicht zu leugnen, dass es immer und ewig ein schlimmer Umstand für den Schauspieler bleiben wird, mit seinem Leibe bezahlen zu müssen, den Körper gleichsam als Kunstwerk zu gebrauchen, mit dem er lebt, isst, trinkt und zu Bette geht. Ich gestehe selbst ein, dass in manchen Fällen, das Zusammentreffen einer Persönlichkeit mit der ihr aufgegebnen Rolle, als Triumph theatralischer Wirkung erscheinen muss. Aber wir wollen doch auch noch etwas Anderes vom Schauspieler — denn wie selten ereignet sich das Zusammentreffen so überaus günstig, dass es damit gethan wäre? Wir wollen (das

eben, was den *Künstler* macht) Verleugnung der Persönlichkeit, wo sie nöthig; konsequente Durchführung der angeeigneten Erscheinung; künstlerischen Dualismus in einem Menschen nicht nur, sondern auch äusserlich an einer Person; besonnene Begeisterung des wahren inwendigen Menschen, für den fingirten auswendigen; Einklang der angenommenen dargestellten Persönlichkeit, mit der innerlich schaffenden, waltenden — das sind Punkte, über die man wahnsinnig werden könnte, wenn man sie auf die Spitze triebe. Die Menschen haben das auch wohl gefühlt; sie haben sich deshalb recht Alexanderlich aus dem Konflikt gezogen und einen Knoten *zerhauen,* den zu lösen, irdischen Gewalten nicht vorbehalten scheint, die Menschen nämlich haben gesagt — vormals und neuerdings: für den Staat, für die bürgerliche Vereinigung ist die persönliche Ehre, die Bewahrung derselben das Höchste; für den Menschen selbst ist sie, in so fern er zum Staate gehört und in ihm aufgehen soll, das Wichtigste. Die höchste *Kunst*-Stufe des Schauspielers aber ist öffentliche, für Geld Preis gegebne Verleugnung der Persönlichkeit, mithin der bürgerlichen Stellung. So wie es nun im Tasso heisst: der Mensch gewinnt, was der Poet verliert! so hiess es hier: der Staatsbürger verliert, was der Schauspieler gewinnt. Dies war der leise Fluch, der durch alle Zeiten, bis auf die jüngst vergangne, diejenigen Schauspieler gedrückt hat, wel-

che sich nicht zu beschränken wussten und Ansprüche machten, die ihnen die bürgerliche Gesellschaft verweigerte. Diese finstre Zeit scheint nun gänzlich vorüber zu seyn. Jeder Edle wird sich darüber freuen müssen. Der Schauspieler — (wenn er nämlich überhaupt ein *Mensch* und nicht gerade ein eitler Affe ist) — gewinnt jetzt auch für den Menschen, was er für den Schauspieler gewann — und man lässt ihn wie einen Künstler mit den andern Künstlern gelten. Man macht Forderungen an seine intellektuelle Bildung, wie an seine gesellige, denen zu genügen, er nicht mehr ausgeschlossen seyn darf, wo er es sonst war. Er ist in alle Rechte des Bürgers eingetreten, er ist es auch in seinen Pflichten und die sogenannten dramatischen Künstler bilden einen Stand. Der *Sinn* dieser Metamorphose ist schön und erhebend, der Gedanke beruhigend für jeden milden *Menschen*freund — aber die Folgen sind bis jetzt noch nicht sehr heilbringend gewesen für den *Theater*freund.

Als man die Schauspieler auf der Strasse über die Achsel ansah, verwendete man, während sie auf der Bühne standen, kein Auge von ihnen. Als sie noch nicht *Künstler* hiessen, errangen sie das höchste Ziel ihres Künstlerthumes: die Begeisterung edler Hörer. Jetzt wo sie einen Stand, eine Art von Hofbeamtenschaft bilden, halten sie weniger zusammen, als damals, wo das feindselige Leben sie

auf

auf sich selbst und auf den Umgang mit auserwählten Theaterfreunden beschränkte. Die Gesellschaft macht Ansprüche auf sie — sie entfliehen ihrem Mittelpunkte, — sie haschen nach ausgebreiteten Verbindungen — das deutsche Schauspielerthum ist aufgelöst; die bindenden Mittelglieder der strengen Schule sind verschwunden — der edle wohlthätige Einfluss wechselseitigen Gebietens und Gehorchens fehlt. Es gab einst Meister, Lehrer, Gesellen und Lehrlinge. Wir haben nur Meister (als Solo-Virtuosen); nur Meister und Stümper. So haben sich Darsteller und Zuschauer gewissermaassen die Hände geboten, einander zu verderben, und die bürgerliche (ja vielleicht moralische) Erhebung der Ersteren hat zum künstlerischen Sinken der Bühne, mit diesem aber zur Verbildung der Bühnenbesucher beigetragen. Es wäre vielleicht gar nicht so toll, zu glauben, dass das theatralische Streben unsrer Tage, sammt der Anerkennung desselben, sich auf einer Durch- und Uebergangs-Epoche befindet, die, wenn sie erst zum gänzlichen Verfall, zu totaler Auflösung geführt haben wird, vielleicht dann einen schönen, neuen Tag herauflockt. Freilich muss das Unwetter jetzt noch ein wenig stürmen, um auszutoben. Noch müssen die stehenden Bühnen immer mehr versumpfen und verschlammen; noch muss die Pracht der Wände und Kleider steigen, eine Bühne die andre darin überbieten wollen; noch muss der Sinn des Publikums im-

mer mehr auf Aeusserliches geführt, der wahre geistige und gemüthliche Antheil immer mehr getödtet werden. Der nationale Charakter deutscher Theater-Poesie muss durch die seichten Arbeiten talentloser Uebersetzer immer mehr verdrängt, die gesammte Bühne gleichsam überschwemmt werden, so dass nichts in Deutschland Erfundenes mehr durchdringen, oder auftauchen kann. Ja, ich würde ein Aktien-Unternehmen auf Uebersetzungen aus dem Französischen vorschlagen. Die Sache ist leicht und der Gewinn kann nicht ausbleiben. Schon jetzt betreiben Einige der bestallten Uebersetzer — (man könnte das deutsche Theater in so fern eine vielfache Unterwelt oder Hölle nennen: denn nur ein Charon pflegt am Styx *über* zu *setzen*, aber hier *über setzen* zahllose Charone; und auch über den Styx, in's Reich der Schatten —) diese Uebersetzer also betreiben zum Theil jetzt schon ihre Arbeit so sehr im Grossen, dass sie Schulknaben, deren französische Sprachlehrer sie in's Interesse zu ziehen wussten, die fraglichen Stücke vorlegen lassen, welche besagte Knaben nun übungsweise in's Deutsche übertragen. Dies geschieht auf gebrochnen Bogen. Auf der leeren Hälfte ändert der Meister nun eilig ab, was ihm *zu* schülerhaft scheint, (oder er ändert es nach Umständen nicht ab) das Werkchen kommt zum Abschreiber, der Theaterdichter ist fertig und bezieht sein Honorar in möglichst unbeschnittenen Dukaten. Ja

die Vorstände *vieler* deutschen Bühnen sind so weit gekommen, dass sie fast nur Uebersetzungen lesen und prüfen. Originalstücke pflegen sie unbeachtet zurückzusenden. — Eignet sich das nicht, ein Aktienunternehmen darauf zu gründen?

Und so muss auch dieses Treiben wachsen und zunehmen, damit der Mangel dessen was uns fehlt immer fühlbarer, die Schmach immer grösser, die Unterdrückung deutscher Productivität immer grausamer werde. *Unterdrückung*, sage ich, nicht: *Vernichtung*. Denn nicht Aussicht auf geringeren Ehrensold, der freilich in Frankreich bedeutender, dessen Berechnung gesicherter ist, verhindert gute Köpfe, ihre Fähigkeiten entschieden auf das reale Theater zu richten. Wer da Kraft und Neigung in sich fühlt, zu produciren, wird es wahrlich nicht aufgeben, für die Bühne zu arbeiten, wenn er auch im Falle des Gelingens 1000 Franks weniger zu erwarten hat, als ein Franzose. Wohl aber kann die Unmöglichkeit, seine Arbeit je ins Leben treten, — die allzutraurige Gewissheit, sie durch liederliche Uebersetzungen verdrängt zu sehen, auch das reichste dramatische Genie abhalten, sich in theatralischen Arbeiten zu versuchen. Dramatisch und theatralisch ist zweierlei. Wer das Erste vermag, kann auch das Zweite sehr leicht, wenn er erst die Bretter kennen lernt und sich in die Fesseln der Konvenienz begeben will, die jetzt das sogenannte Theatralische bezeich-

nen und begrenzen. Sie wechseln mit der Zeit — ein wahrhaft dramatischer Stoff bleibt es ewig; nur neuer Kleider bedarf er bisweilen — und wer wird sich mit dieser Schneidermühe plagen wollen, wenn er sieht, dass man die flüchtigen Uebersetzungen eines Quintaners seinem Gedicht vorzieht? Deshalb lassen so viele Schriftsteller ihre dramatischen Versuche drucken, ohne nur vorher versucht zu haben, ob sie nicht bühnengerecht zu formen wären. Verlust für beide Theile! deshalb aber wird es noch schlimmer werden; das Unkraut wird die Blumen fast ganz unsichtbar machen — ersticken kann es sie nicht.

Denn, wenn nun Uebersetzer, Kostumiers, schaulustige Zuschauer und nachgiebige Direktoren, Maler und Balletmeister die höchste zeitliche Gewalt errungen haben; wenn der unmässige, unbegründete Luxus der grössern Bühnen, alle kleineren, deren Jockonatur sie denselben Weg geben heisst, nächst dem künstlerischen auch in's pekuniaire Verderben geführt haben wird; wenn vielleicht die Worte als unnützes Beiwerk ganz weggelassen und jedes Trauerspiel als Pantomime aufgeführt werden mag — dann werden einst nach einem halben Menschenalter unsre Kinder mit Sehnsucht nach der Zeit zurückblicken, von der wir ihnen erzählten; nach der Zeit, wo mitten durch die schreiende Pracht und die fremde Frivolität noch tröstend und siegreich die Stimmen hoher Künstler und Künstlerinnen dringen; — nach der Zeit in wel-

cher wir leben. Dann werden vielleicht unsre Söhne — (warum sollte uns ein Traumgesicht nicht gestattet seyn?) — diese Blätter finden und sagen: heute fielen mir die *„monatlichen Beiträge“* in die Hand. Ach wie anders muss es damals gewesen seyn, wo noch die Namen: Wolff, Schröder, Müller, Stich, Lindner — und die Namen Esslair, Anschütz, Wolff, Lebrün, Löwe und Andre genannt wurden.

Warum sollten wir also gar zu tief seufzen? Es ist ja noch nicht so schlimm, als es wirklich werden kann; als es, wenn es so fort geht, werden *muss.* Aber wenn dann die Noth am Grössten, ist vielleicht die Hülfe am Nächsten. Wenn die Unnatur der Illusion, die Barbarei der Pracht und die Arroganz des kunstlosen Künstlerthums ihren Kulminationspunkt erreicht haben, wird die Zeit am Ende sagen: bis hierher und nicht weiter! Die, dem frivolen Theaterwesen entgegengesetzte Richtung der Frömmigkeit, die leicht zu einer modernen Art von Puritanismus führen kann, wird sich vielleicht gar von einer Seite entgegenstellen, von welcher man es jetzt gar nicht erwartet; die Fürsten werden aus Sparsamkeit oder Ueberdruss die Lust an ihren Puppen verlieren — und über Nacht werden einmal die Hoftheater geschlossen seyn. Ach, wenn es doch schon so weit wäre!

Denn aus einer solchen farb- und freudenlosen

Epoche ist dasjenige aufgeblüht, was unsre Eltern deutsches Theater nannten; was die Träume unsrer kindlichen Vorfahren umgaukelte; was Eckhof, Beil, Ackermann, Brandes, Brockmann, Schröder erzeugte; was einen Herzog deutscher Geister wie Lessing an die Bühne fesselte; was Göthen die Zügel der Leitung in die Hand gab; was Schiller'n im Theater und in Hoffnung aufgehen liess; was in Berlin einen Verein zusammenführte, den wir, von Tieck oder Andern beschrieben, anstaunen, wie Herkulanum und Pompeji in seiner versunkenen Herrlichkeit.

Noch einmal erhebt sich jene ältere Stimme: „Sie haben Lessing genannt; gedenken Sie dabei nicht auch sogleich seiner grossen Kritiken? Können Sie leugnen, dass diese eine ungemeine Wirkung gemacht haben? Warum legt sich denn — wofern anders zu diesen Jeremiaden ein Grund vorhanden ist — warum legt sich denn die Kritik nicht in's Mittel? Könnte bei der zahl- und heillosen Menge deutscher Tagesblätter, nicht *sie*, die Gefürchtete, Mächtige ein Wort hineinreden?" —

Stimme, du träumst! Lieset man heut zu Tage noch Kritiken, um sich danach zu richten? Oder, werden sie in diesem Sinne geschrieben? Und du gutmüthiger ununterrichteter Leser, weisst du denn, wer jetzt recensirt und über das Theater berichtet?

Wer anders schon jemals ernsthaft über den Beruf eines gediegnen Theaterkritikers nachgedacht hat, dem

werden als Haupterfordernisse (eine wissenschaftliche Bildung, als sich von selbst verstehend vorausgesetzt) zwei Dinge aufgestossen seyn, die der jetzt in Deutschland kritisirenden Mehrzahl fast dem Namen nach unbekannt sind: Unpartheilichkeit und Erfahrung.

Erfahrung anlangend, so frage ich nur, wo sie bei denen herkommen soll, die kaum den Kinderschuhen entwachsen schon Theaterberichte, schreiben? Man muss wissen, wie das betrieben wird. Im Jüngling, der noch halb ein Junge ist, erwacht die Begierde, sich gedruckt zu sehen. Er besingt, was ihm vor die Feder kömmt und sendet seine lyrischen Versuche an Redactionen, seine dramatischen an Direktionen. Nur wenn er arm, ist er bescheiden; denn der Reiche frankirt die Sendungen unbedenklich; der Arme aber setzt auf das Kouvert: inliegend Manuscripte ohne Werth, — und sagt so oftmals die bittre Wahrheit, ohne es selbst zu wissen. Aber die Direktionen, die schon einem namhaften Dichter sein deutsches Originalwerk sehr gern zurückschicken, werden mit dem ganz Unbekannten doch keine Komplimente machen? Sie schreiben entweder gar keine, oder eine verneinende Antwort und senden die Sendung unfrankirt zurück. Rache glüht das Herz des Jünglings. Siehe, da bekommt er folgendes Redactionsschreiben:

„Ew. Wohlgeboren danken wir für die Sendung Ihrer Gedichte, die wir gewiss benutzen würden, wenn wir nicht mit ähnlichen Beiträgen hinreichend versehen wären. Indem wir Sie also ersuchen, anderweitig darüber zu disponiren, fügen wir im Allgemeinen die Bemerkung bei, dass unser Institut an producirenden Mitarbeitern nichts mehr zu wünschen hat. Wollen Sie uns jedoch kritische Berichte und Korrespondenz - Nachrichten liefern, so werden wir dieselben sehr gern annehmen und mit 8 Rthl. pro Druckbogen honoriren; die wir achtungsvoll verharren, Ew. Wohlgeboren ergebne die Redaction."

Kann sich wohl eine glänzendere Gelegenheit finden? Zwar gegen diejenigen, welche sein Trauerspiel zurücksandten, kann er den Bann- und Rache-Strahl nicht unmittelbar schwingen. Aber nun muss Alles daran glauben, was zur Theaterwelt überhaupt gehörend, nur in seinen Bereich kommt. Er kritisirt, um sich zu rächen; wird Schriftsteller durch das Kritisiren und erreicht so nach und nach auf dieser Hintertreppe den Ruhm, Mitarbeiter an mehreren weltbekannten Instituten zu werden. Wohl ihm, wenn er zeitig genug, einem ernsteren Streben sich zuneigend, diese jammervolle Art der Schriftstellerei an den Nagel hängt; oder, wenn vielleicht ein tüchtiges, kritisches Talent in ihm erwachend, den Un-

wesen anderweitig steuert. Aber wie selten ist es so. Wie gross ist die Zahl derjenigen, die sich so verkorrespondenzeln, dass sie es endlich nicht lassen können, zum Theil weil sie hungrig, zum Theil weil sie boshaft sind. Man muss einen Blick in dieses Treiben gethan haben, entweder davor zurückzuschaudern, oder, was am besten ist, mitleidig und unberührt von für und wider, darüber zu lächeln. Denn lächerlich ist es nicht nur, zu sehen, wie das lichtscheue Volk anonymer Lober und Tadler, ungewaschnes sich selbst widersprechendes Geschreibsel darbietet; lächerlich ist es nicht nur, den Andrang der Leser zu sehen, die Kaffee und Chokolade stehen lassen, um die nichtigsten Klatschereien mit unersättlicher Neugierde zu verschlingen; lächerlicher noch ist es, wenn unwissenschaftliche, oberflächliche Köpfe, mit ihres Namens Unterschrift, über Werke aller Art das Urtheil sprechen, Werke, welche doch eben da sind, während sie, die Schmähenden, nicht nur nichts geliefert haben, was ihnen einen kleinen Namen sicherte, sondern auch durch die Form ihrer sogenannten Kritik, Mangel an Einsicht, Talent und Bildung verrathen; lächerlicher noch, wenn sie, fast erdrückt von dem Gefühl ihrer Bestochenheit, mit unglaublicher Frechheit, sich den Anstrich der Unbefangenheit geben wollen, und in jeder Zeile merken lassen, wer sie eben gemiethet hat; am lächerlichsten aber, wenn Männer von Bedeutung und Renom-

mée sich so tief herablassen, den Journalisten zu schmeicheln, deren Lobpreisungen, je unverschämter sie sind, nur um so mehr Schaden zufügen müssen. Und doch ist es so — und doch sehen wir in ganz Deutschland die Theaterkritik fast nur in Kinder- und Sünderhänden. — Wir haben vom Theater behauptet, es sey noch lange nicht so tief gefallen, als es immer noch fallen könne. Von der Theaterkritik wollen wir das nicht behaupten. Sie scheint, um mit Shakespeare zu reden, *den tiefsten Ton der Leutseligkeit* angestimmt zu haben und das hauptsächlich wegen der offenbaren Persönlichkeit, die aus Lob und Tadel hervorleuchtet. Wenn man den sogenannten Rezensenten von Metier in die Herzen sehen könnte — oder vielmehr an den Ort wo das Herz pulsiren soll — was würde man da erblicken, als eine Quelle der unlautersten Gesinnungen!? Und die armen Schauspieler! Der Dichter hat doch noch die tröstende Aussicht, dass sein Werk bleibt, dass die Leser ihn würdigen werden. Der Schauspieler hat, wenn sein Wort verklungen ist, kein Zeugniss für sich, als die Erinnerung — und wie undankbar ist oft diese. — Und wie oft giebt diese sein Bild mit Freuden für einen boshaften Witz hin!

Wie viel gehört nicht, ausser einem edlem *Gemüth*, — was gehört nicht für ein *Geist* dazu, um eine dramatische Darstellung würdig und belehrend zu beurtheilen!

1) Muss Rezensent das darzustellende Werk kennen und erschöpfend würdigen.
2) Muss er zu beurtheilen wissen, was bei der Darstellung auf Rechnung des Akteurs, was auf Rechnung des Dichters zu schreiben ist. (Eine Sonderung, die dem geübtesten Kenner oft sehr schwer wird.)
3) Muss er genaue Rechenschaft (zum Theil aus eigner Erfahrung) geben können: wie sich die Absichten des Schauspielers zur physischen und mechanischen Möglichkeit ihrer Ausführung verhalten.
4) Aber muss er, dies Alles stets im Sinne habend, sich in voller, ungebundner Freiheit, so geistiger als persönlicher befinden, die weder Oel- noch Wein- noch andrer Dampf umnebeln darf. Wie schwer ist das, da man gewöhnlich vom Diner ins Schauspielhaus geht. Und noch dazu vom Diner dessen, den man beurtheilen soll?!

Ein rechtschaffner Kritiker müsste in der Stadt wo er *scharf richten* will, eigentlich so wenig unter Leute kommen, als der Scharfrichter. Er müsste die Darsteller nur dem Namen nach kennen und wenn nicht auch immer ein *grosser*, doch ein edler *Unbekannter* seyn.

Und bei alle dem, lieber Leser, willst du mir wohl glauben, dass die Kritik, wie schlecht sie auch

bestellt seyn mag, immer noch eine sehr gute, durchaus nothwendige Sache ist? Dass es ein rechtes Unglück wäre, wenn sie mit ihrer Mangelhaftigkeit plötzlich, wie durch einen Zauberschlag, von der Erde vertilgt würde? Auch du lieber Leser hast dein Maas Eitelkeit; aber von der Eitelkeit eines Schauspielers, oder Theaterdichters, hat gar niemand einen Begriff, der nicht Eins davon, oder Beides war, oder ist. Hast du schon den Verfasser eines günstig aufgenommenen Stückes — hast du schon einen jungen Heldenspieler beobachtet, wenn er aus der Probe kommt? Gerechter Gott, wo wollte es mit den Leuten hinaus, wenn sie nicht oft öffentlich angegriffen würden? Verdient hat es ein jeder. Denn kaum, dass ihm ein Schüsselchen Lorbeersallat vorgesetzt worden ist, stechen ihn auch die Blätter schon, wie Hafer das Ross. Was würde daraus, wenn es keine Kritik gäbe? Diese erinnert einen jeden, dem seine Freunde weiss machen wollen, er sey ein Gott, dass er ein Mensch ist. Und der immer Getadelte, kann sich immer mehr zusammennehmen. Lässt er sich muthlos machen, so liegt das an ihm; denn das wahre Talent wird nicht muthlos, weil der Muth eben mit zu den Elementen des Talents gehört — und ein rechter Regen und ein rechter Reiter dringen überall durch.

Wer öffentlich dasteht, soll sich nie sicher fühlen. Wandle er auf Blumen — sie müssen auch

Dornen haben. Die Empfindlichkeit der Beurtheilten ist zwar noch sehr gross — aber wie viel unerträglicher würde sie seyn, wenn sie nicht sehr oft aufgeregt und dadurch ein wenig abgestumpft würde. Wir dürfen uns ja nur an der Reitzbarkeit derjenigen ein Beispiel nehmen, die seltner in's Gebet genommen werden. Man denke sich einen getadelten Restaurateur, Waarenhändler, oder Zuckerbäcker, der oft nur dadurch gekränkt ward, dass die Käuflichkeiten seines Rivals gepriesen wurden. Selbst die Herren Maler, die doch bei jeder öffentlichen Kunstausstellung beurtheilt werden, — wie böse sind sie gleich; was für heftige Entgegnungen lassen sie, wie ein Stück glühendes Eisen, welches dem Schmidt bei'm Hämmern entsprungen, unter die Leute fahren. Nun male man sich das (ohne eben ein Maler zu seyn) weiter aus: Es soll keine öffentlichen Kritiken mehr geben. Die darstellenden Künstler sollen sicher seyn, sich getadelt zu lesen. Mit jedem Tage würde ihr Hochmuth wachsen. Am Ende würden sie auch dem Publikum das Recht abstreiten, ihre Nebenbuhler zu beklatschen, oder doch sie selbst aus zu zischen. Erst würden sie bei solcher Gelegenheit strafende Blicke in's Parterre werfen, dann vielleicht mit Worten Ruhe gebieten, und endlich diejenigen, die ihren stolzen Frieden stören wollten, mit den Waffen in der Hand zur Ruhe bringen. Ein starker stämmiger Heldenspieler ist kein Lamm. Er

tritt vor; er sagt: meine Herren, ich bin ein Künstler, ich muss es besser verstehen als Sie, ich ford're Ruhe! Unten gehorcht man nicht. Er sagt: ich bin ein mächtiger Mann, mein Heer steht gewaffnet hinter den Kulissen. Unten gehorcht man noch nicht. Er tritt mächtiger auf — die Seinen kommen dazu — die Schlacht beginnt. Wenn es nun eben nicht sehr voll ist, oder der grössere Theil der Hörer besteht aus Damen — wie oft würde das Publikum den Kürzeren ziehen! Und wenn sich nun gar der Chor ins Mittel schlüge — und das Ballet — und das Orchester — Publikum wäre geliefert. — In Spontinischen Opern gewiss.

Deshalb, Ehre der Kritik! *Ehre* denjenigen, die geistig und gemüthlich ausgestattet, mit edlem, unpartheiischen Willen, durch rücksichtslose Urtheile, ihre Meinung aussprechen. Ein Austausch wirklicher Ansichten wird immer zum Bessern führen. *Verachtung* denjenigen, die aus bösem Willen schmähen, um zu kränken; tadeln, um zu witzeln; loben, um zu gewinnen. *Mitleid* denjenigen, die solches Treiben nöthig haben, um dem Hungertode zu entgehen. Aber unter allen Seufzern die uns das heutige Theater und viele daran geheftete, von seinem erbärmlichsten Abfalle lebende Recensenten entlocken, gelte keiner der *Kritik*, die an und für sich und ihrer Grundidee, etwas Erhabenes und Heiliges genannt zu werden verdient.

VIII.

Der Nibelungenhort, Tragödie in 5 Aufzügen, mit einem Vorspiel, von E. Raupach.

Zwei Heldengeschlechter, als Glanzpunkte einer kräftigen tiefbewegten, wundersam dämmernden Vorzeit nebeneinander gehend, in dem Bildersaale der Dichtung als überragende Gestalten für alle Zeiten hingestellt, diese in ihrer Verflechtung, durch die Schuld ihres Liebsten, den Neid ihrer eben so grossartigen Frauen zusammenstürzen zu sehen, dass das eherne Herz der Geschichte bis auf den heutigen Tag wiederdröhnt, ist eine Erscheinung von grossartigem, tragischem Interesse. Die Tapferkeit, wie sie die wilde, einsame, abentheuerliche Nacht ihrer Wälder verlassen hat, um sich unter dem Alles erhellenden Himmel der Liebe zu ergehn, wird hier, in dem wohl verdienten Paradiese, von einer Leidenschaft erschlagen, die, wenn nicht aus ihrer eigenen Brust, doch von einer Seite hervorzuckt, die, ihr zweites Selbst geworden, in Schuld und Unschuld von ihr unzertrennlich ist: Mann und Weib sind Eines; die Kraft stirbt an der ursprünglich milderen, ihre Einseitigkeit ausfüllenden Natur. *Anlage* zu einer wahrhaften Tragödie ist eine solche überlieferte Idee, als sie von einem zweiten Dichter für seinen bestimmten Zweck *vollkommene Veranschau-*

lichung noch erst erwartet, und, *diese vorausgesetzt*, noch des versöhnenden Geistes bedarf, der sich aus ihr selber entwickeln muss, wenn sie nicht als bloss erschütterndes *Unglück* aufgenommen werden soll, das in der reichen Erfahrung von dem gewaltsamen Zusammensturz irdischer Dinge seine Gleichnisse findet. Hier sind wir gewohnt, die kalte Abstraction von der Nothwendigkeit der Weltregierung, die das Einzelne zerdrücke um ein Grösseres aufgehen zu lassen, als letzten Trostspruch anzunehmen. Flüchtet aber, in dem Bedürfniss, der Verworrenheit und Zufälligkeit seiner Figuren einen ewigen Bodensatz zu geben, zu diesem Willen des Weltgeistes, der die Schicksale ohne scheinbare Verbindung durcheinander klingen lässt, bis er das Bessere über Alle vernichtend aufwirft, der dramatische Dichter gleichfalls, bloss in den letzten Augenblicken des Sterbebettes, ohne die Gotteshand auf der vollen Lebenstafel durchschimmernd gezeigt zu haben: so unterzieht er sich dem Vorwurf einer Sündhaftigkeit, die in ihrer letzten Angst nach dem Heiligsten greift, während seine Schöpfungen ohne inneren Glauben, in unaufgelöstem Zwiespalt untergegangen sind. So hat *Raupach* in dem Nibelungenhorte den beschwichtigenden Geist, der aus all den gährenden Elementen aufsteigen soll, einzig und allein auf den trennenden Verstand der Zuschauer angewiesen. Nachdem Siegfried von Brunhildens Leidenschaft, von

Hagen's

Hagen's vorgeblicher Einsicht; Hagen, Brunhilde, Günther (Letztere mehr in der Weise des Zufalls) von der Rache Chriemhildens gefallen sind; Chriemhilde von den Hunnen erschlagen ist, weil sie Attila, aus blossem Unmuth über den unbefohlenen Mord ihres Bruders Günther, erstochen hat: erscheint Rüdiger mit der Reflexion über das Ganze: der Untergang so vieler Edeln sey mit der Hoffnung zu verschmerzen, dass, wie eben das Morgenroth über dem Rhein heraufsteigt, nun eine bessere Zeit anbrechen und mit dem Falle Attila's das Christenthum seine ungestörte Herrschaft behaupten werde. — Daraus würde folgen, dass Chriemhilde, wie sie den Tod Günthers an Attila zu rächen den Dolch zuckt, in dieser Aeusserung ihrer eigenthümlichsten selbstsüchtigen Leidenschaft eine Wirkung hervorgebracht hat, die weder in ihrem Willen, noch da Attila so ganz und gar äusserlich vorgeführt ist, in dem Kreise unseres Bewusstseins lag. Wäre Attila, in seinem ganzen Gegensatze dargestellt, frühzeitig und lebendiger in die Interessen der übrigen Personen verflochten worden, so hätte sein Untergang wahrhaft bedeutend und auf das Ganze innerlich rückwirkend werden können, wo die Idee, die Raupach aufgetragen hat, nur als letzte, *zufällige* Wirkung einer Ursache (dem Morde Siegfrieds) aufgelegt worden, die aus ihrem eigenen Bezirk einen befriedigenden Schlussstein erwartete. Wenn all der Blutverlust

nur geschehen ist, um eine bessere Zeit noch erst hervorzubringen, so fällt die Befriedigung als todtes Abstractum auf die übrig gebliebenen gleichgültigen Personen, oder auf ... eine unbestimmte Nachkommenschaft *ausserhalb des Stücks*, etwa auf uns, so ferne wir uns an einer vorausgesetzten Rettung erheben können. Diese Gerechtigkeit, diese Besserungsmöglichkeit lässt sich an jede Revolution anschliessen, so ferne sie durch Blut reinen Schauplatz macht. Freuen wir uns aber der Wohlthat, die als Residuum hervorgehen soll, so trennen wir uns von den Schicksalen der im wildesten Zwiespalt Untergegangenen, denen Nichts davon zu Gute gekommen ist. Sind ihre Leiden die unsrigen geworden, so müssen wir sie unaufgelöst so lange fortleben als der Eindruck des Trauerspiels in der Erinnerung nachhält, oder die Gräber öffnen, um die unruhigen Todten in dem improvisirten Himmel zu unserer Rechten sitzen zu lassen. Glücklicherweise waren sie uns in ihrem Leben so gleichgültig, dass wir sie ruhen lassen und uns beruhigen können.

Siegfried's Ermordung, zwar die Achse, darum sich das Ganze dreht, und woran es zertrümmert wird, ist nicht zugleich der Tod unseres Mitleidens; es lebt vielmehr auf in der Gattin Chriemhilde, die der wesentlichst gewordenen Bedingung ihres Daseins verlustig gegangen ist. Jene Catastrophe ist also nur ein erster Theil der Tragödie, die in den

beiden folgenden Acten die Nemesis auftreten lässt, die Chriembilde an den Mördern verübt, und die an ihr selber verübt werden soll; gleichsam die Exposition zu einem ferneren Verlauf berechtigter Thatsachen. Nun hat uns Siegfried (er wird nach dem Vorspiel im 3. Act erschlagen) viel zu lange und zu bedeutend gelebt, um den nun neu beginnenden Interessen als blosser Vorwand zu dienen; sie scheinen keine Zeit mehr zu haben, sich zu entwickeln; unsere Theilnahme wird gewaltthätigt, ganz aus ihrem Gleichgewicht herausgestossen, wenn wir schon im folgenden Act die eben trauernde Wittwe von Neuem verheiratet sehen. Zur Alles unterwerfenden Potenz kann er auch nicht erhoben werden. Was sollten wir mit den folgenden Acten machen? Dazu würde uns seine Erscheinung, wo sie früher zu lang und zu bedeutend war, zu kurz, ein blosses Schattenbild sein. Er wird zwar im Vorspiel recht glücklich eingeführt, wo er, die vom Drachen gerettete Chriemhilde als Braut gewinnend, von der ihm unterworfenen geisterhaften Macht der Nibelungen mit einem unerschöpflichen Hort, und einer unsichtbar machenden Tarnkappe ausgestattet wird. Damit scheint sich ihm ein unermessliches Feld freier Thaten zu eröffnen; und zugleich vor dem Missbrauch des Palladiums gewarnt, wodurch sich jene überirdische Macht ihrer unerlaubten Einmischung wieder zu begeben scheint, erhält seine Einsicht, sein Wille eine

Bedeutung, deren Verfehlung den tragischen Conflict auszumachen droht. Dieser kommt aber ganz unvorhergesehen herein. Seine Begleitung auf *Günthers* Brautzug nach Isenland, der alles Unglück in's Haus bringt, ist zwar als Bedingung für den vollkommenen Besitz der Chriemhilde nothwendig; an und für sich aber nur ein *Einfall* Günther's, der, noch ledig und von keiner innern Leidenschaft zu der unbekannten Brunhild getrieben, diesen dramatischen Umweg, der über's Meer führt, vermeiden, jedenfalls damit fertig seyn musste. Das Vorspiel entschuldigt nicht, es ist nur ein vorzähliger Act, der unabgeschlossen und unmittelbar in den folgenden hinüberspielt. Wie er für den unritterlichen Günther die zu Brunhild'ens Liebeserwerbung bedingte Besiegung derselben im Steinwerfen, Lanzenschleudern und Pfeilschiessen vermöge seiner, dieses Quid pro quo verhüllenden, Nebelkappe übernimmt, selbst den Zaubergürtel für ihn zu lösen bereit ist, gedenkt er, hier, wo es am rechten Ort war, der Nibelungen Warnung keineswegs, glaubt vielmehr die Nebelkappe zu guten Werken zu gebrauchen, ohne zu ahnen, dass er die Sünde, die er unwissend, ohne Kampf, ohne Drängen Günther's begeht, mit dem Tode büssen werde. Freilich wissen wir, wie er unkundig bleibt, warum er ohne Rettung sterben muss, nicht auch, warum er leben sollte. Sein Heldenmuth fand keinen würdigen Gegenstand mehr,

seine Ideale schienen erfüllt, ohne dass sie uns sichtbar mitbewegt hätten, in keinen Unternehmungen ward er gehemmt: er ist ein kräftiger, liebreicher, humoristischer Ehemann geworden, der, wie er seine schwachen Stunden hat, in die Folgen kleinlicher Eifersucht und weiblicher Zungenzügellosigkeit verwickelt wird. — Diese Verwicklungen haben keinen tragischen Werth, sie lassen das Unglück nur geschehen weil es geschehen soll. *Brunhild*, bis auf ein natürliches Muttergefühl, ist eine weibliche Absonderlichkeit, eine heidnische Natur in ihren äusserlichen Spitzen aufgefasst, ohne Anlagen veredelnder Empfindung, beständig wüthend, bloss in ihrem schroffen Stolz anzustaunen: Was drängt den schwachen Günther, Hagen's Abmahnungen ungeachtet, sie als Weib nach Worms zu führen? Liebe nicht, weder von seiner, noch von ihrer Seite; Ehrgeiz und Politik scheinen ihn auch nicht zu bewegen. Dieses Beharren bei einem unautorisirten Willen ist ein Eigensinn, der unvernünftigen Naturen anzukleben pflegt, die uns ein vorsichtig angelegtes Gewebe nicht zerstören sollen. Er aber nimmt ein Weib, die in ihrer unberechtigten Starrheit Alles zertrümmern muss, was ihr nur eben in den Wurf kommt. Zu Worms beklagt sie sich gleich über Chriemhilden's Glanz, den diese (vermöge des Hortes) vor ihr voraushabe. Nehmen wir diesen Umstand als begründet an, so hätte noch gezeigt werden sollen, wie er Chriemhilden *gereizt*

habe, auf dass nicht dem im Vorspiel als so bedeutend angekündigten Hort eine Wirkung beigelegt werde, die nur als die *allgemeinste* den Reichthum zu begleiten pflegt, so fern ihn ein Andrer nicht besitzt und deshalb beneidet. Diese Collision ist eine kleinliche; es handelt sich nur um ein Mehr oder Minder, nicht um ein fehlendes Wesentliche. Wo Brunhild den durch Günther und Siegfried an ihr verübten Betrug erfährt, von der Chriemhild vor dem Wormser Münster als Bastardmutter ausgescholten wird, erwacht ihr Zorn in seiner ganzen Gerechtigkeit; er müsste sich aber, um einen natürlichen Verlauf zu befolgen, am strengsten gegen Günther wenden, der in seiner Unmannhaftigkeit grade der widerwärtigste Pol ihrer Liebe, diese durch ein Mittel erschlichen hat, durch Siegfried's Tapferkeit, die einzig und allein ihre Hand verdienen sollte. Zugegeben dass Günther unter ihrer Rache und mit einem Verweise hinlänglich bestraft sey, so musste sie Siegfried als den *Verschmäher ihrer Liebe* verfolgen, in dessen Hand ihr nun verscherztes Glück gegeben war. Damit hätte sie unsere volle Theilnahme gewonnen. Anstatt aber für diese Kränkung ihrer schönsten Weiblichkeit eine Befriedigung zu suchen, wird ihre Rache, der ganze folgende Jammer, durch eine *Beschimpfung* erregt, die Chriemhild bald darauf selber als unstatthaft bereut; indem Siegfried, dessen Substituirungsgeheim-

niss sie durch Brunhildens aufgefundenen Gürtel erfahren, die eheliche Treue, dessen sie ihn verdächtig hielt, ganz und gar nicht verletzt hatte. So wird des Drachentödters liebreiche Schwatzhaftigkeit, Chriemhildens vorübergehende Heftigkeit mit dem Sturz der beiden Heldengeschlechter gebüsst; auf diesen theils komischen, theils äusserst delikaten Ehestandscenen beruht der Untergang Aller. Der gehörnte Siegfried stirbt an den Hörnern, die er aufgesetzt *haben soll*, und nur so fern als schuldig, als die Spartaner einen kleinen Diebstahl nur bestraften, wenn er auf eine plumpe Weise ans Tageslicht gekommen war. — *Hagen*, der als ruhige, bedachtsame, treurathende Anhänglichkeit an das burgundische Königshaus gegen die unvernünftige Leidenschaftlichkeit, die im Ganzen herrscht, wohlweislich personifizirt ist, fällt, wie er den Mord Siegfrieds auszuüben für nothwendig erachtet, aus der Erhabenheit jener Bestimmungen heraus. Wenn er versichert, dass ihn weder Neid, noch Habsucht, noch Hass zu Siegfrieden verblende; wenn er dem Racheschrei Brunhildens beistimmt, weil „im Glauben des *Volks*, und nicht in der Wahrheit die Ehre liege, und die Säule der Ehre wenn sie einmal gebrochen sey, nur mit dem Kitte des Bluts zusammengefügt werden müsse;" wenn er im Begriff, die That zu vollbringen, eine ruhige Reflexion anstellt über das Loos der Sterblichen: so betrachtet er Sieg-

frieden als ein unglückliches, aber unrettbares Opferlamm, den Meuchelmord als das Beste, was er unter den vorliegenden Umständen für sein Königshaus thun könne. — Einerseits darf der dramatische Gott, wenn alle Leidenschaftlichkeit ferne stehen soll, über Leben und Tod nicht strenger richten als der Ewige. Appellirt aber Hagen an den seiner Zeit gemässen Begriff der Blutsühnung, so muss er, in seinem grossartig angelegten Charakter, in seinem guten Gewissen, für alle Folgen der reiflich erwogenen, wohl vorbereiteten That einstehn. Wie aber, wenn er nach Siegfrieds Verwundung davon läuft, vermuthlich noch weiter als ihn unsere Augen verfolgen können? dann, zurückgekehrt, von Günther und dessen Umgebung die Rechtlichkeit seiner Handlung anerkannt sieht, und nun später, damit Nichts an den Gemordeten erinnere, Siegfrieds Sohn aus Worms entfernend, grade diese Volksmeinung fürchtet, darauf er sein Ehrenlehrgebäude gestützt hatte? Versenkt er den Hort, auf dass Chriemhild keinen rächenden Anhang zu erkaufen Mittel habe, und warnt er in gleicher Besorgniss Günthern, sie nicht an Attila zu verheiraten, so handelt er allerdings in diesem Charakter ängstlich-schlauer Combination; dagegen wieder inconsequent, als er, da Günther bei seinen Einfällen verharrt, den offenbar drohenden Etzel nicht auch ermordet, und so Alles aus dem Wege räumt, was seinem geliebten Königshause gefährlich

werden könnte. Wo es ihm genügt haben sollte, den burgundischen Stamm von der Einen, wesentlichen Schmach zu reinigen, da läuft er mit fortwährenden Besorgnissen hintennach, gleichsam um die Lücken zu verkleben, daraus Günthers gesalbtes Haupt vorbricht! — Die selbst im Tode nicht verläugnete Anhänglichkeit an diesen wird endlich rührend und gewinnend; bedauert als eine Verblendung, wenn er nach Günthers Hinrichtung sagt: „du wirst auch dort ein *grosser* König seyn!"

Siegfried ist gefallen; wir haben gesehen als wer, wie und durch wen. Nach diesem dritten Act, womit, um an ein scheinbar Aeusserliches zu erinnern, die Tragödie abgeschlossen seyn kann, beginnt das neue Interesse der Rache Chriemhildens. Ihr Schmerz wird dadurch erhoben, dass sie Siegfrieden, im Glauben, Hagen werde ihn vor den geahndeten Gefahren beschützen, durch die Entdeckung der einzig verwundbaren Stelle, unbedachtsam verrathen hatte. Wie in ihrer jungfräulichen Lieblichkeit, so gewinnt sie nun als des Heldengatten verlustig, unsere volle Theilnahme; sie ist überhaupt, wie vom Dichter, so auch von der Darstellerin, Mad. Crelinger, mit der höchsten Meisterschaft ausgestattet worden. Ihre Rache ist die am meisten berechtigte; und wenn diese als der Schlagpunkt des Ganzen aufgestellt werden sollte, bedurfte es nicht der unsymmetrischen Prämissen, die wir in ihrer Unstatthaftigkeit

betrachtet haben. Jetzt geht Alles Hals über Kopf. Günther lässt sie an Attila verheiraten, dessen sie zur Ausübung der Gerechtigkeit bedarf. Wir machen damit eine aufgedrungene, sehr äusserliche, Bekanntschaft. Der Dichter hätte bedenken sollen, dass man sich nicht allein im Leben, sondern auch in der Tragödie zu alt fühlen kann, um etwas ganz Neues lernen und sehen zu wollen. Da nun Attila, am meisten aus Gier nach dem Horte, das ganze Königshaus verderben will; Chriemhild zu edel, und selber Mutter ist, um Brunhildens Knaben mit dem Zuruf: „er ist kein Königssohn, er ist ein Bastard!" nicht retten zu wollen; Brunhild sich nun in der letzten und einzig schönen Zuckung ihrer Kraft mit dem Betheuerungschrei, dass er kein Bastard, dass er wohl ein Königsohn sey, in den Rhein zu stürzen geht; Hagen recht eigentlich zum Tode geführt wird, den er durch die standhafte Verschweigung der Versenkungsstelle des Hortes, und die ungebeugte Treue für seinen Herrn zu erheben weiss; Günther gegen Wissen und Willen der Chriemhild schon früher hingerichtet worden: so wird die poetische Gerechtigkeit um ihrer selbst willen wirksam, ohne unter der Form der Rache, was sie freilich nicht soll, Chriemhilden eine Alles beruhigende Genugthuung, noch jene Resignation zu geben, die sich mit einem wahrhaft Bleibenden für die Aufopferungen verklärt.

Hier, wo wir auf Chriemhildens Zwiespalt, den endlichen Schluss des Ganzen kommen sollen, knüpfen wir an den Anfang unserer Betrachtung an. Wir begannen mit dem Schluss, als dem bedeutendsten Theil, dem am ungenügendsten, und in seiner Abweichung vom Thatbestand des Nibelungenlieds am ehesten Hervorzuhebenden zur allgemeinen Uebersicht über das Ganze. Zur Mitte zurückgehend stiessen wir auf eine verfehlte Einheit der Handlung; und beim Einzelen der Charaktere verweilend auf eine unstatthafte Aeusserlichkeit. Die erste Station durch die Hauptstrasse führte also auf ein Sackgässchen ohne Durchsicht, wo nur ein fremdes, falsches Licht hereinbrach; die zweite liess auf einen verwirrenden Kreuzweg gerathen, dessen widerstrebende Richtungen wir durchgehetzt würden; und bei der dritten kamen wir auf allerlei Fusssteige, die von der Willkür gebahnt schienen.

Die Fehler sind so hervorspringend, so gegen alle dramatischen Elemente verstossend, dass ein Talent wie das Raupach'sche sie nur mit *vollem Bewusstseyn* begangen haben kann, und zwar, wie es uns scheint, *in der Aufopferung* für unser altes, noch immer wenig verbreitetes *Niebelungenepos*, zu dessen Bekanntwerdung nun eine einladende Brücke aufgeschlagen ist, wenn sich das Trauerspiel überall einer so ausgezeichneten Aufnahme erfreut, wie bei uns. Haben wir dieses verdammt, so geschah es in

der Betrachtung von dem höchsten Standpunkt aus, wobei wir vom Liede nichts wissen durften. Jetzt aber, wo wir auf die Quelle gekommen sind, liessen sich interessante Rückblicke in die Werkstätte des Dichters thun, sofern er die epische Idee mit der dramatischen vereinigen wollte. Es muss genügen, im Allgemeinen die Unmöglichkeit nachgewiesen zu haben, ohne damit zu verneinen, dass aus dem Nibelungenliede eine herrliche, vaterländische Tragödie gemacht werden könne: nur soll das Nibelungenlied selber nicht, in seinem ganzen, abenteuerlichen, mehr zufälligen Verlauf ein Drama werden wollen. Es ist an und für sich ein hochtragisches Epos, tragischer als die Iliade: der Kampf von Völkern gegen Völker wird mehr in den Hintergrund gestellt, dagegen das Fatum, das durch die beiden Königshäuser geht, individueller hervorgehoben; der Dichter oder Ueberarbeiter des Liedes erscheint gleichsam als antiker Chor, wenn er in den meisten Schlussversen der Strophen seine eigenen Vorahndungen so ergreifend durchschimmern lässt. Von dieser Ansicht ging die Idee aus, die wir gleich vorangestellt haben, weil wir den Leser nicht mit dem Vorurtheil von der dramatischen Impotenz des Nibelungenliedes erfüllen wollten. Nur wo Raupach alle Thatsachen des Epos, die sich hier viele Jahre Bedenkzeit genommen haben, auf dem kurzen Bretterraum zusammenfügen wollte, hat er zwar ein unterhaltendes,

trefflich gespieltes, Bühnenstück gegeben, voller Helden und Könige, die aber statt eines vollen, reichen, selbstbewegten, ein *fremdes* Leben führen, das sie als die letzten Spitzen nicht zur Anschauung gebrachter Motive überkommen haben. Will der Dichter auf dem Wasserspiegel einen schönen, still schwimmenden, unendlich werdenden Kreis bilden, so thue er Einen Hauptwurf; ein eilig darauf folgender zweiter oder dritter würde Alles zerstören, nur spröde Tropfen aufspringen lassen. So ist die Tragödie, die aus einer festen Wurzel steigend, ihre Aeste nicht zu sehr nach der Seite und Breite schicken, sondern zu einer einzigen vollen Krone vereinigen soll, darin der menschliche und der göttliche Genius um die Herrschaft braust, durch die Aufpfropfung des epischen Laubwerks in ihrer Entwicklung überrumpelt und da sie mit dem ungehörigen Reichthum Wucher treiben wollte, ein innerlich verkrüppelter Baum geworden, mit weiblichen *Galläpfeln*, die, vom scharfen Nordwind der Kritik in Bewegung gesetzt, herunterfallend den unten sitzenden Dichter todt schlagen. Sollen wir *Raupach* nicht höher sitzen lassen? Gewiss kam es hier darauf an, von der Bühne aus das Publikum für das Lied zu gewinnen: so musste der erste Eindruck, der gewöhnlich Alles bestimmt, so wenig als möglich abweichende Vorstellungen verbreiten. Bringt man diesen Zweck in Anschlag, so erscheint des Verfassers Kunstfertigkeit in ihrem gan-

zen Umfange. Sie hat bis auf einige, meist nothwendige Abweichungen, den ganzen Zusammenhang des Liedes als gern gesehenes Drama wiedergegeben. Die Sprache ist anerkannt schön, edel, bilderreich; einzelne Situationen sind vortrefflich angelegt, meisterhaft ausgeführt. — Zum Schluss machen wir darauf aufmerksam, wie das Nibelungenlied in Berlin seine tüchtigsten Pfleger gefunden, nachdem es Friedrich der Grosse bekanntermaassen verdammt hatte: *Zeume*, *von der Hagen*, *Lachmann* leben in unsrer Mitte; und wie es von *Karl Simrock* zuerst eine befriedigende, mit poetischem Geist aufgefasste Sprach-, so hat es jetzt eine *dramatische* Uebersetzung erhalten, die von keiner spätern übertroffen werden mag, wenn diese *treu* seyn soll.

G—i.



IX.

Ueber den Unterschied des Lächerlichen und Komischen.

Hierüber findet sich in diesen Blättern (im zweiten Heft des ersten Bandes) ein Aufsatz, der zur weitern Nachforschung anreizt. Jede Bemerkung über diesen Gegenstand muss uns willkommen seyn, weil ein eigentlicher strenger Beweis darüber doch wohl nicht erlangt, sondern aus der allseitigsten Beleuchtung der Erfahrung nur eine Annäherung zur Wahrheit geschöpft werden kann. Eine voreilige Begriffsbestimmung würde den grossen Nachtheil haben, dass sie die Sphäre des zu Erforschenden zu früh beschränkte und somit das Fortschreiten erschwerte oder unmöglich machte. So kann einer durch eine feste Bestimmung des Lächerlichen leicht dem weit umfassenden Gebiete des Komischen zu nahe treten und um des aufgestellten Begriffs willen vom Lächerlichen dem Komischen selbst Unrecht thun.

Leider ist dies in der Erforschung dieses Gegenstandes fast immer der Fall gewesen, indem man sich nur von einzelnen Beispielen leiten liess und darnach gleich den Begriff bestimmte. Etwas Aehnliches scheint dem Verfasser jenes Aufsatzes begegnet zu seyn. Im Allgemeinen geht er von den wirklichen Grundbestandtheilen des Komischen und Lächerlichen aus, indem er sagt: „Wenn die *Natur*seite des Menschen sich nach aussen kehrt, und gegen seine Absicht, seinen *Willen*, wirksam wird, so erscheint der Mensch sogleich *komisch*. Wenn aber gar kein Wille sich bemerklich macht, so dass die Natürlichkeit ungehindert und ohne allen sittlichen Widerstand sich offenbart, dann wird der Mensch, an dem sie so zum Vorschein kommt, auf der Stelle *lächerlich*.“ Betrachten wir jedoch das aufgestellte Beispiel und gesellen ihm noch andere Beispiele hinzu, so bemerken wir einen Abweg zu Halbwahrheiten oder Irrthümern. „Ein Prediger,“ sagt er, „der auf die Kanzel gestiegen war und als er eben zu reden anfangen wollte, sechsmal hinter einander niesen musste, ward von der ganzen Gemeinde schonungslos ausgelacht.“ Er meinte, dieser Fall sey blos *lächerlich*, weil dies dem Prediger rein zufällig begegne und mit seinem Willen in keiner Berührung stehe. Allerdings ist hier ein Umstand vorhanden, der ihn in dem Sinne *lächerlich macht*, als man im gemeinen Leben auch den Begriff damit verbindet,

dass jemand dadurch seiner Würde beraubt oder wohl gar verächtlich gemacht werde. Dies ist aber hier nur von augenblicklicher Wirkung entlehnt, die der Zufall auf den Zuhörer im Anblick des Predigers hervorbringt oder hervorbringen kann. Viele werden sich das Lachen verweisen, weil der Prediger an dem, was ihm begegnet, ganz unschuldig ist. Es wäre aber doch möglich, dass sich Personen in der Kirche befänden, die den Fall allgemeiner und höher auffassten, indem sie sich im Allgemeinen einen Menschen vorstellten, der feierlich reden will, und von der Natur durch Niesen dabei zu Besten gehabt wird. Hier wäre denn die Sache nicht mehr bloss lächerlich, sondern, wegen des Antheils der Freiheit, *komisch*. Noch mehr aber rückt das Lächerliche in das Komische hinüber, wenn wir uns einen Prediger denken, der mit eigenem Stolz und Dünkel ganz besonders pathetisch zu seyn strebte. Der Satz, den wir hiermit gewinnen, ist: das Komische verlangt, dass die Natur mit dem Willen (der Freiheit) in Berührung trete. — Nun wollen wir uns aber auch einmal einen Prediger vorstellen, dem nicht durch das Niesen oder durch eine Schwalbe in der Kirche, oder durch eine Maus auf der Kanzel ein solcher Streich gespielt wird, der sich aber sehr possierlich gebehrdet, indem er sich rechts und links hinüber und herüber, und dann wieder in die Höhe wirft u. s. w., wird nicht jedermann einen solchen Prediger und ein sol-

ches Benehmen *lächerlich* finden? Und hier ist *er* doch ganz allein der schuldige Theil. Wir legen hier das Lächerliche seinem Willen und seiner Freiheit, nicht der Natur oder dem Zufall zur Last. Und dieser ist es grade, der am häufigsten im Leben vorkommt: mit dem Ausdruck *lächerlich* tadeln wir das Betragen eines andern, indem wir ihn einer mangelhaften Anwendung des Verstandes beschuldigen, und annehmen, dass er anders handeln könnte und sollte. In diesem Sinne wird auch gewöhnlich eine Person lächerlich gemacht: man stellt seine Maassregeln so dar, dass sie ungereimt erscheinen müssen, und man lacht ihn aus, weil er (mit dem Verstande fehlend) das nicht erreichte, was er zu erreichen glaubte. — Wir erhielten also für das Lächerliche die beiden entgegengesetzten Fälle: 1) dass die Natur dem Menschen einen Possen spielte ohne seinen Willen, und 2) dass der Wille des Menschen eine Verkehrtheit beginge, ohne Einwirkung der Natur. Das Gemeinsame, das in beiden Fällen liegt, wäre dann: *zum Komischen wird erfordert, dass Natur sowohl als Freiheit (Wille) dabei wirksam sind und mit einander in Berührung treten.* Blos lächerlich ist etwas, wenn in der Verkehrtheit nur eins von beiden erscheint. Demnach wäre das Lächerliche nur etwas *Einseitiges* vom Komischen. Da aber die Natur bei'm Willen in sehr verschiedenen Graden, bald unvermerkt, bald stärker, einwirken kann, so ist es

misslich, das Lächerliche ganz vom Komischen trennen und abscheiden zu wollen. Das wird man indess immer bemerken, dass das Hinüberwirken der Natur dem Lächerlichen die poetische Seite giebt, wogegen man auch wohl behaupten kann, dass das Komische nicht leicht ohne Bestandtheile des Lächerlichen erscheinen wird. Wenn jenes nur nicht fehlt, so darf dieses (die Verkehrtheit des Willens) auch schon hinzutreten, und Lustspieldichter bearbeiten ihre Charaktere gewöhnlich auch von beiden Seiten. Ein ganz ungereimter Mensch kann wohl eine lächerliche Figur, aber keinen komischen Charakter geben; man muss ihm wenigstens etwas Naturgründe unterlegen, um ihn als fasslich mit durchlaufen zu lassen. Dagegen darf auch Natur und Zufall den Menschen nicht ganz und gar zu einem Fangball machen. Die Freiheit muss immer einigen Spielraum behalten, wenn die streitende Wirkung zwischen Natur und Willen ein ergötzliches Spiel bleiben soll. Ja beim Uebergewicht der Natur, oder bei ihrer alleinigen Wirkung möchte es fast in Zweifel zu ziehen seyn, ob der Sprachgebrauch sich hier wirklich des Ausdruckes *lächerlich* bediene. Entweder wird, in Gedanken, die Freiheit damit zusammen gestellt und verbunden (weil man an *jeden* Menschen die Anforderung der Freiheit macht), und damit das Lächerliche der *Erscheinung* in das Komische hinein gezo-

gen, oder es entstehen Stöhrungen des Komischen, Mitleid, Unwille und dergleichen. — Freilich kommt es dabei immer mit darauf an, wie sich jemand eine Sache vorstellt oder sie auffasst: so kann dem einen blos lächerlich vorkommen, (in so fern er nur an den Willen denkt), was dem andern wirklich komisch erscheint, (in so fern er das Einwirken der Natur gewahr wird.) Und so dürfte man das Niesen, wenn es mit dem Willen in Contrast tritt oder der Freiheit wirklich entgegen kämpft, doch wohl nicht schlechthin zum Lächerlichen (zu dem blos Lächerlichen in der Erscheinung) rechnen. — Das Lächerliche und Komische ist sich einander so nahe, dass dieselbe Sache beide Gestalten annehmen kann, je nachdem sie dieser oder jener erzählt. In dem Munde des Boshaften, Schadenfrohen, Spöttischen, der dabei bloss den Nachtheil des andern vor Augen hat, wird sie als lächerlich erscheinen, während der unschuldig Fröhliche sie nur als ein komisches Ereigniss zum besten giebt, worin die Kräfte des Menschen mit der Natur einen muntern Wettkampf halten. So artet denn auch das *Lachen* verschieden und erhält verschiedene Beimischungen. —

Nachdem ich so das Lächerliche und Komische für sich, nach dem gegebenen Fall, zu erörtern gesucht habe, sey mir vergönnt, noch etwas von dem, was ich darüber in der Einleitung zu meiner *Theorie*

des Komischen *) gesagt habe, zur allgemeinen Feststellung der Begriffe anzuführen.

„*Lächerlich* ist blos eine *allgemeine* Benennung (es bezeichnet nur etwas, das Lachen erregt oder erregen *kann*); aber der Sprachgebrauch hat ihm eine nähere Bestimmung gegeben, indem er damit ein Urtheil andeutet, das jemand über das verkehrte Handeln und Thun eines andern fällt. Man spricht von einem lächerlichen Betragen, von einem lächerlichen Anzuge, von einer lächerlichen Person. Wenn wir diesen Ausdruck näher prüfen, so finden wir, dass darin ein Tadel über den Verstand ausgedrückt ist. In dem Begriffe des Tadels liegt aber auch zugleich, dass wir seinem *Willen* etwas Schuld geben, und das Lächerliche als abhängig von seiner Freiheit betrachten.

Anders verhält es sich, wenn wir das Wort *komisch* gebrauchen. Wir bezeichnen hiermit zwar auch die Eigenschaft eines Gegenstandes nach der Wirkung, aber wir tadeln damit nicht, sondern wir deuten vielmehr an, dass uns derselbe Vergnügen gewähre. Wir denken hier mehr an die Natur, die den Menschen komisch seyn und erscheinen lässt,

---

*) Dieses vortreffliche Werk ist, wie es in Deutschland leider so oft der Fall ist, selbst Manchem nicht bekannt, den sein Leben und Streben auf das Studium desselben hinwiese. Wir werden später in diesen Blättern es durch einen ausführlichen Bericht aufzufrischen suchen. H.

als an seinen Willen. Im komischen Charakter betrachten wir etwas Angebornes, das in die Handlungsweise des Menschen hinüberwirkt: wir schauen in einem entfernten Hintergrunde auf etwas Dunkles, Unbekanntes hin, das uns in Verwunderung setzt, auf ein geheimes Spiel, das vor unsern Augen sich begiebt. Nicht blos dem Menschen, auch dem Zufall legen wir den Ausdruck des Komischen bei, und verbinden diesen Begriff mit einer Heiterkeit und Laune, als ob sie aus der Erscheinung selbst zu uns herüber käme. Es offenbart sich in dem Vorfall Verstand und gleichsam ein zufälliger Witz. Wir haben es hier mehr mit dem Zusammentreffen der Umstände, als mit der völlig freien Willkühr des Menschen zu thun. — Diese Beobachtung ist aber sehr wichtig; sie lehrt, dass wir in dem Ausspruch „*komisch*" auf zweierley, auf die Natur und auf den Menschen zugleich, Rücksicht nehmen, und dass unsere Stimmung und Ansicht dabei poetisch, d. h., auf das Wesen der Dinge, auf ihren geheimen Sinn und auf ihr Verhältniss zum Ganzen gerichtet sey.

Der *komische Mensch* ist etwas anderes, als der *lächerliche Mensch*. In jenem drücken wir ein *ästhetisches*, in diesem ein *moralisches* Urtheil (im weitern Sinne) aus. Und dies zeigt auch die Ableitung des Wortes *komisch* und seine Verwandtschaft mit *Komödie*, wornach es die Eigenschaft eines Dinges be-

zeichnet, das dadurch für die Komödie tauglich und gleichsam schon daraus entlehnt ist. Begegnet uns etwas in der Welt, das wir für wirklich komisch halten, so meinen wir auch, dass es zur reinen Erweckung der Lust passe, und jeden Menschen bei der Beschauung in ein freies, unpartheiisches Lachen versetzen müsse. Wir sind dabei blosse Zuschauer, und nehmen keinen Antheil weiter daran, als den der Betrachtung, womit wir die ganze Natur bewundern. Wir fühlen dabei unsere Phantasie zu dunkeln Gefühlen, die auf etwas Räthselhaftes in der Erscheinung gehen, angeregt, und unsern Verstand zur Reflexion aufgefordert. Das Ueberraschende, das Lustige, das Witzige darin bringt uns aber eher zum Lachen, als zu einem Resultate. Ja es ist hierbei kein Resultat und kein Zweck weiter, als das Lachen selbst, das mit einem Nu eine unbekannte Sphäre wie mit einem Blitze durchleuchtet, ohne dem Geiste Zeit zur Beschauung des Einzelnen zu lassen. Es ist ein Totaleindruck mit einem unbestimmten Hintergrunde. Und wegen dieser Beziehung auf etwas Entfernteres, sie mag noch so dunkel seyn, oder verschiedentlich weit sich erstrecken, meinen wir mit dem Ausdruck *komisch* auch immer etwas Poetisches, das es wenigstens in dem Augenblick für den Beschauer ist.

St. Schütze.

X.

Von dem Berufe für's Theater.

Seitdem ich mit dem Theater in Verbindung stehe, vergeht fast kein Monat, wo sich nicht ein junger Mann, oder eine junge Dame, mit der Erklärung mir näherte: ich bin entschlossen, zum Theater zu gehen. Wie oft habe ich schon dergleichen Aspiranten freundlich gebeten, diesen Vorsatz aufzugeben! Wie viel und wie ausführlich habe ich nicht gepredigt und gewarnt. Wie habe ich nicht sogar — da den Hörenden die moralischen Abhandlungen aus so jungem Munde nicht gewichtig genug schienen — mein eigenes Schicksal als Beispiel angeführt und ihnen dargestellt, dass auch ich in dem Irrthum befangen: *Neigung* sey zugleich schon *Beruf*, ein trübes Jahr als Schauspieler verlebt, mir und meinen Freunden zur Qual; ein Jahr, dessen schwarze Träume mich noch heute bisweilen ängstigend umgeben; ein Jahr, zwischen Hoffnung und Verzweiflung, Eitelkeit des Augenblicks und besserer Einsicht furchtbar hingeschleppt; — bis endlich der rettende Helfer: *Entschluss* dazwischen getreten ist und mich mir selbst wiedergegeben hat. — Aber man predigt nur tauben Ohren. Rede eine Stunde lang, um endlich die Antwort zu vernehmen: „das wird bei mir der Fall

nicht seyn; ich fühle Lust und Fähigkeit, und ich werde es gewiss bald so weit bringen, dass ich Beifall und mit demselben meine Existenz erringe!“

Oft schon habe ich darüber nachgedacht, woher denn diese unbegreifliche Verblendung immer wieder auf's Neue entstehen könne, der lehrenden Erfahrung, die so warnende Exempel aufstellt, gleichsam zum Trotze? Natürlich und deshalb begreiflich ist es wohl, dass die bürgerliche Erhebung des sogenannten Schauspieler-„*Standes*;“ die damit verbundene gesellige Duldung, ja sogar Achtung, und endlich die immer wachsende Bezahlung selbst der untergeordnetsten Subjekte, für diejenigen lockend seyn muss, denen eben nichts Andres blüht, oder die ganz kenntnisslos und ohne jede andre Fähigkeit, sich als Schauspieler anständig (wie sie sagen) durchbringen wollen. Nirgend lassen sich Armuth der Gesinnung, Flachheit, Unwissenheit, Faulheit — besser verbergen, als bei'm gewöhnlichen Treiben der meisten jetzigen Schauspieler. Wer irgend passabel aussieht, sich irgend erträglich zu präsentiren weiss, irgendwo einige hochklingende Brocken aufgeschnappt hat, nur zur Noth Geschriebnes lesen kann, und ein so treues Gedächtniss und eine so edle Frechheit besitzt, dass er nach einmaliger Durchblätterung seiner Rolle dieselbe dem Souffleur nachzusprechen im Stande ist, — der heisst ein Schauspieler und darf eines Jahrgehalts gewiss seyn, wie wenig fleissige Beamte der unter-

geordneteren Sphäre ihn beziehen. Gesellt sich zu diesen Eigenschaften noch irgend eine hervorstechende des Körpers, als: *schöne* Figur, *starkes* Organ, so wird aus dem Schauspieler — ein darstellender und nur zu bald ein Hof-Künstler. Dann gehen die Hunderte in Tausende über, eine frühzeitig zugesicherte Pension giebt ihm das Recht liederlich zu leben und sich völlig zu vernachlässigen, und je schneller Abspannung und Unordnung ihn körperlich aufreiben, desto grössere Ansprüche hat der Held auf Genialität in der Klike zu machen, die mit ihm trinkt. Diese Aussicht muss freilich alle jene Gesellen anlocken, denen es niemals in den Sinn gekommen ist, sich bei'm Theater mehr zu denken, als eine Ausstellung von Körpern, Kulissen und tönenden Worten; Gesellen die, wenn ihnen die traurige Richtung unsrer Zeit nicht diese Zuflucht darböte, ihren Platz, die Elle in der Hand, kaum hinter einem Ladentische finden würden; Mädchen, die als Putzmacherinnen und Grisetten im Halbdunkel ihrer Werkstätten am besten aufgehoben wären. Von solchem Gesindel, zu reisenden Gesellschaften vereinigt, ist Deutschland überschwemmt; auch zu grösseren Anstalten haben Viele sich gedrungen, in deren Geist und Gemüth keine Spur höherer Weihe lebt; und von ihnen, den Handwerkern, die *tief unter* einem rechtlichen Handwerksmann stehen, weil sie ohne Erlernung eines nützlichen Metiers, die Kunst ent-

weihen und ihr Brod mit Sünden essen; — von ihnen kann hier nicht die Rede seyn. Sie sind die Pest des deutschen Theaters. Von der sträflichen Schaulust, der bequemen Toleranz des Publikums in grösseren und kleineren Städten geduldet, fristen sie das ruhmlose Daseyn und müssen freilich gelitten werden, so lange die Polizei keinen Einspruch thut. Dergleichen Kandidaten warnt man auch nicht. Man sucht sie sich so schnell als möglich vom Halse zu schaffen und lässt sie ruhig ihrer Bestimmung zueilen. Von denjenigen Jünglingen und Mädchen ist hier die Rede, die, Glieder anständiger und wohlbegründeter Familien, tüchtig und ernst erzogen, plötzlich vom Taumel der Theaterbegeisterung ergriffen, die Bühne besteigen wollen, um auf den Brettern und im verworrenen Streben der Schauspielerei, Beruhigung für ihre poetische Sehnsucht, Antwort auf ihre jugendlich schwärmerischen Fragen und Erfüllung der bangen Ahnungen zu finden, die das junge Herz bestürmen, quälen und seelig machen. Jeder Mensch von besserm Stoffe, — das behaupte ich dreist — hat *wenigstens* einen Tag und eine Nacht erlebt, wo der Wunsch: Schauspieler zu seyn, sey es nun als dunkle, ferne Ahnung, sey es als bestimmtes Lebensziel, in ihm aufstieg. Vor dreissig Jahren noch, trat ein solcher Jugendtraum selten in's Leben und die Schauspieler-Epoche ging bei den meisten vorüber, wie die andern Luftschlösser fri-

scher aufgeregter Phantasie. Denn damals war es bei Gott nichts Kleines sich aus dem Schoose bürgerlich geachteter Umgebung, aus dem Kreise stiller und frommer Familie, in die Arme Thaliens zu werfen, die bald wie eine eiserne Jungfrau verletzte wen sie umarmte, bald wie eine sorglose Bacchantin ihr Opfer wild tanzend in den Strudel der Geringschätzung zog. Es war damals ein ungeheurer Schritt, aus dem Parterre über die Lampen. Nur gänzliche Verzweiflung oder unbesiegbare Begeisterung wagten ihn. Deshalb sah man damals neben höchster Meisterschaft, furchtbare Depravation und diejenigen, welche der Fluch der letztern drückte, waren doch eben Etwas. Den Uebergang von heiligen, wahrhaft frommen Priestern, zu jenen ruchlosen Kraft-Genie's bildeten die handwerksmässigen Mittelmässigkeiten, die aber nicht aus dem gesunden Staats- und Familienleben hinüber geschlichen, sondern gewöhnlich (gleichsam) auf dem Theater geboren waren: Schauspielerkinder. Sie hatten von frühester Kindheit Tanzen, Fechten, Singen gelernt und waren technisch gebildet; so weit die vaguen Grenzen dramatischer Kunst solche Bildung zulassen. Welch andrer Zustand der Bühne. Wo jetzt alltägliche Gemeinheit, ungeübte Schülerhaftigkeit in Prätensionen lebt und bestärkt wird, höheres Streben zu erdrücken, waren damals wilde (poetische) Ungebundenheit und harmonisch-dienende Unterwürfig-

keit die Grundlage, auf der, in den ehernen Schranken bürgerlicher Begrenzung, die reine Meisterschaft sich erzeugte. Damals, wie gesagt, glaubte der Vater sich entehrt, Mutter und Geschwister vergossen glühende Thränen, wenn ein geliebtes Kind solchen Schritt that. Der ärmste Bürger stellte sich dagegen und wurde kaum durch die allgemeinste Anerkennung beruhigt, welche eine begeisterte Menge dem neuen Talente bewies. Heute? Wer erschrickt noch bei ähnlichen Fällen? Höchstens der Adel und sehr vornehme Staatsbeamte! Und das nicht aus tiefern Gründen; nur aus ganz äusserlichen, die vielleicht auch in Anregung kommen würden, wenn der Sohn Kaufmann, die Tochter Gouvernante oder Haushälterin werden wollte. — Es kann dem Einzelnen nicht einfallen wollen, sich der Zeit entgegen zu stellen, in der Hoffnung, sie werde auf ihn achten. Solcher Einfall, solche Hoffnung wäre thörigt. Aber Einzelnen darf sich der Einzelne entgegenstellen. Und dies thue ich, in diesen Blättern, die einer ernsteren Betrachtung des Theaters im Allgemeinen gewidmet sind. In der Hoffnung thue ich es, dass dieser Aufsatz manchen jungen Leuten in die Hand fällt, die gerade in jener oben bezeichneten, gefährlichen Stimmung leben. Glücklich wäre der Verfasser schon zu preisen, wenn nur Einer aus Vielen sich dadurch zu gewissenhafter Erwägung des bedenklichen Schrittes angemahnt fühlte, und mit

seinem Innersten recht lange zu Rathe ginge, ehe er ihn wagte.

Es ist gar nicht so leicht, darüber klar zu werden: wie weit die Bedenklichkeit über den Beruf zur Bühne gehen und wo sie aufhören darf? Wo die Grenze ist, die zur Erwählung dieses Standes berechtigt? Wo die gottgegebnen Mittel anfangen, die es geradezu zur Pflicht machen, sie zu entfalten und in deren Besitz es ein Verbrechen gegen Kunst und Natur seyn würde, wenn man den hohen Genuss ihrer Fülle der Menschheit entzöge. Wenn zum Beispiel Sofie Müller, nicht die Tochter eines vorzüglichen Schauspielers, *) sondern die Tochter eines würdigen Predigers wäre? Wenn sie, zu stillem, farblosem Leben angehalten, von dem Theater, während ihrer

*) Sofie Müller ist in Mannheim geboren, wo ihr Vater ein vortrefflicher und berühmter Akteur war. Schon als Kind hat sie zu den höchsten Erwartungen berechtigt. Die geistreiche, hochbegabte Schriftstellerin *Johanna Schopenhauer* sagt in ihrer Rheinreise vom Jahre 1816 folgendes über sie: „Nur einer Vorstellung erwähne ich noch, der Schuld von Müllner, weil mir das meisterhafte Spiel eines ganz jungen Mädchens, der kleinen lieblichen Sofia Müller gar zu viel Freude gemacht hat. Sie gab den Knaben Otto so unübertrefflich schön, dass ich dem Dichter wohl die Freude wünschen möchte, es anzusehen. Diese Kinderrolle, vielleicht die schwerste unter allen, wird durch die gewöhnliche Art sie darzustellen oft unerträglich. Der Dichter bezeichnete sie mit starken, hin und wieder etwas scharfen Zügen, die zu grell herausgehoben, aus dem Kinde ein vorlautes absprechendes Wesen machen, welches wenigstens keine Mutter ohne innern Aerger ansehen kann. Ganz anders erschien dieser Otto in der Gestalt der anmuthigen Sofie. Mit dem

ihrer ganzen Kindheit gar nichts erfahren hätte und nun plötzlich als 16 jährige Jungfrau zur Anschauung eines Meisterwerkes geführt worden wäre? Lässt sich der Eindruck berechnen, den die gewaltsame Aufregung auf das still schlummernde Talent gemacht haben müsste? Und würde (die trockensten Philister ausgenommen) jemand darüber geklagt haben, wenn sie im Sturme der profetischen Noth-

---

zartesten Gefühl milderte sie alles, was der Milderung bedarf, um nicht im Munde eines Kindes zu empören, ohne desshalb dem Charakter des Knaben sein Eigenthümliches zu rauben; meisterlich drückte sie seine Anhänglichkeit an sein schönes Vaterland aus und vermied doch jede Uebertreibung spanischer Grandezza. Die treffliche Beschreibung des Stiergefechts sprach sie, wie ein Kind, das sich freute dem Grossvater ein merkwürdiges Ereigniss zu erzählen, von dem es Augenzeuge war, und das vom Strome seiner Rede fortgerissen wird, während Andre die diese Rolle spielen, sie mit affectirtem rednerischem Pathos herdeklamiren und sich dabei ordentlich gegen das Parterre hinstellen. Aus allen Bewegungen dieser sehr jungen Schauspielerin sprach die reinste Kindernatur. Wie sie vom Anblick des Vaters im Sarge erzählte, stieg die schmerzliche Rührung in ihrem Innern mit jedem Worte, bis sie den schauerlichen Umstand erwähnte, dass man seine Brust geöffnet habe, um ihn köstlich zu balsamiren, denn dieser Gedanke muss für jedes Kind etwas furchtbares haben; auch überwältigte sie hier das Gefühl, ihre Stimme brach und weinend verhüllte sie am Schluss der Rede ihr Gesicht in das Gewand der Mutter. — Sie wissen wie jedes erblühende und ausgezeichnete Talent mich interessirt und nach dieser Darstellung muss ich Sofie Müller für ein mit natürlichen Anlagen reich ausgestattetes Kind halten, das zweckmässig gebildet, vielleicht in wenigen Jahren, als sehr ausgezeichnete Schauspielerin die Zierde unserer deutschen Bühnen werden kann." —

Ja wohl, die Zierde unsrer deutschen Bühnen; wie die Rose die Zierde der Gärten.

wendigkeit, gleich wie im Wahnsinn der Begeisterung auf die Bretter gegangen wäre, dem staunenden Volke poetische Wonne zu verkünden? — Was für edle, erhebende Genüsse gingen den Theaterfreunden Deutschlands verloren, hätte Sofie Müller nie und nimmer die reine Fahne der Kunst ergriffen, um sie hoch und unentweiht zu schwingen! — „Sie darf sie zeigen, denn sie trägt sie treu!“ — Wenn es also ein günstiges Walten der ewigen heiligen Schöpfungskraft göttlicher Natur ist, dass hier innerer Beruf und äusseres Schicksal zusammen fielen, so wäre es doch Frevel, den Glauben an solche Schöpfungen auf einzelne Beispiele zu beschränken und einseitig *Allen* die Pforten des Eingangs zu verschliessen, weil *Viele* besser thun würden, nicht den Eintritt zu suchen.

Ein grösser Unglück für die Wahl eines Standes überhaupt, ist es immer, dass die Kinder vom zartesten Alter an, bis in die spätesten Schuljahre hinüber, gar so wenig Anleitung bekommen, in sich selbst zu gehen und über sich zu *denken*. Wir werden mit einer Masse von Anforderungen bestürmt, dies und jenes zu lernen; eine Schularbeit jagt die andre; aber auf sich Acht zu geben, lässt man den Kindern nicht einmal die Zeit, geschweige denn, dass man sie dazu anwiese. Die Wahl des Standes wird gewöhnlich nur von Aeusserlichkeiten abhängig gemacht und alle Wünsche der jungen Welt

gehen am Ende auf nichtts andres hinaus. Denn von Aussen ist Ihnen ja Alles gekommen, was Ihnen als Höchstes aufgestellt wird: das trockne Wissen. Deshalb suchen sie nun auch sich selbst nicht im eignen Busen, sondern in der fremden Umgebung, und da ihnen nach den langweiligen Schulstunden die Erheiterung des Theaters als ein oft verbotnes, selten geöffnetes Paradies vorschwebt, so glauben sie dort alle Poesie zu finden, nach welcher die geängstete Jugend sich sehnt, ohne selbst zu wissen wie und warum. O süsse Kindheit, o schöne Flegeljahre — wie werden wir um Euch betrogen! Wie werden uns von gewissenlosen oder unfähigen Schullehrern die Freuden des Lernens verbittert. Und wie wahnsinnig ist die Art mit der man das Theater dem Knaben zeigt, nur um es ihm dann zu verbieten. Giebt es eine erbarmungswürdigere Grausamkeit: man reisst das Kind aus der ruhigen, angewöhnten Qual der Schulgaleere, man schleppt es in's Theater, man ergötzt sich an seiner Auffassungsgabe, man fordert es auf die Schauspieler nachzuahmen, man gestattet ihm das bis zu einem gewissen Alter, nährt dadurch stille Pläne — und kaum fängt der Knabe an sich auszubilden, kaum äussert er eine Neigung, die ihn, wenn er ihr Folge leisten dürfte, seinen Studien entführen würde, so lässt man das Gitter des strengsten Verbots zwischen ihm und der Kulissenwelt nieder, die er nun erst recht sehnsüchtig betrachtet

und zu deren heimlichem Besuch ihm jedes Mittel erlaubt scheint. Gesellt sich nun bei'm unreifen Jüngling noch eine erotische Verirrung, eine sentimentale Liebe für irgend eine Aktrice dazu, so ist gewöhnlich jedem ernsten wissenschaftlichen Wollen die Lust vergällt und der Weg geht durch unbefriedigende Examina, schlechte Zeugnisse, Familienzwiste, müssige Jahre endlich auf's Theater. Man kann gar nicht mehr fragen: ob Beruf da ist? Man hat keine andre Wahl und findet es zuletzt noch recht glücklich, dass der herumschlendernde Müssiggänger einen Gehalt von etlichen hundert Thalern und das Prädicat Künstler erhält. Beides ohne Verdienst, nur auf seine gesunden Gliedmassen und auf das Vertrauen zu seiner guten Lunge hin! —

Warum müssen denn Kinder in's Theater geführt werden? Warum muss der goldne Friede ihrer Unschuld, durch phantastische Empfindungen gestört werden, die zu ihrer Bildung nichts beitragen und ihre harmlose Einfalt nur verderben können? Warum erlaubt man ihnen, an Sonn- und Feiertagen hinter Ofenschirmen und spanischen Wänden, das ungewaschne Zeug zu wiederholen, was ihnen von der Anschauung unverständlicher Stücke kleben geblieben ist? Warum ergötzt man sich an diesem schädlichen Spiel und fordert sie wohl gar dazu auf? Ist es denn nicht, als ob Eltern und Erzieher sich mit den modernen Theaterintendanzen verbunden hät-

ten, um die letzten Reste dramatischer Kunst eben so mit Füssen zu treten, wie der klassische Boden auf dem grosse Schauspieler wanderten von grossen Pfuschern mit den Füssen getreten wird? Es giebt keine abscheulichere Barbarei, als das arglose Kind auf diese eitle Art um den freien Genuss der Kindheit zu betrügen und es endlich, nach mannichfachen pädagogischen Martern, einem Treiben zu überliefern, in dem es zu Grunde geht, wenn nicht der Genius rettend über ihm schwebt. — Und über wie wenigen schwebt er?

Dies aber zu erforschen, zu erkennen, muss es in reiferen Jahren für den Jüngling, für die Jungfrau von Geist, Gefühl und Bildung einen Maasstab geben. Wir wollen versuchen ihn anzudeuten.

Die Gaben, welche zum Berufe für's Theater gehören, lassen sich vereinzelt dargestellt, freilich in langen Reihen aufführen. Aber die weitschweifige Betrachtung derselben, kann niemals ein genügendes Resultat geben, weil einzelne Vorzüge an und für sich, selbst wenn sich ihrer viele vereinigen sollten, nichts sind, ohne Darstellungsgabe. Wo diese aber recht mächtig und gewaltig ist, entschädigt sie nicht nur im Allgemeinen für den Mangel an einzelnen Vorzügen, sondern macht auch sogar offenbare Fehler erträglich — ja selbst angenehm; was besonders dadurch zu beweisen ist, dass die blinden Nachahmer grosser Meister immer zuerst ihre Fehler nachäffen.

Eben so gewiss, als ein schönes Auge, ein feiner Gliederbau, ein kräftiger Brustton dem talentvollen Darsteller feuriger, edler, heroischer Charaktere zum höchsten Vortheile gereichen, eben so wenig können sie genügend seyn, dem Klotz Leben und Kunst zu spenden; während der zur Darstellung wahrhaft Berufene, der diese anmuthigen Geschenke der Natur entbehrt, oft durch Geist und Kunst auszufüllen vermag, was ihm da fehlt. Die Betrachtung solcher persönlichen Vorzüge oder Mängel gehört also recht eigentlich *dahin*, wo man die Darstellung eines Künstlers und in ihrer Beschreibung ein Bild von ihm geben will. *Wir* halten uns an das belebende und leitende Princip aus welchem jene körperlichen Mittel erst beseelt werden müssen; jene Mittel, über deren Vorhandenseyn ohnedies jeder erfahrne Theaterfreund augenblicklich Entscheidung geben kann.

Der Grade des Berufs zum Theater scheinen mir drei an der Zahl zu seyn:

I. Anlage.
II. Talent.
III. Genie.

I. Anlage. Ohne diese sind wohl die wenigsten der jungen Leute von besserm Stoff, welche sich der Bühne zu widmen wünschen, weil aus ihren Spuren eben die Lust hervorzugehen pflegt. Ueber diese Anlage kann man auch am ersten sich

selbst und andre täuschen. Denn da sie in zwei Unterabtheilungen zerfällt, in

a) *Naturell* und

b) *Geschick*,

so mögen wohl manche, wenn sich eins von diesen beiden offenbart, zu dem Irrwahne gelangen, dies eine sey schon Anlage zu nennen. Das ist aber grundfalsch; denn beide müssen sich gegenseitig durchdringen und ergänzen, wenn für die dramatische Anschauung etwas Genügendes daraus erwachsen soll.

Geschick ist vielleicht weiter gar nichts, als das Vermögen, sich die herkömmlichen Formen anzueignen, erträglich nachzuahmen, was man von andern gesehen hat, und möglichst zu vermeiden, was Anstoss geben und unschicklich erscheinen könnte. Dieses Geschick ist es, welches in den Stand setzt, Masken, hervorstechende Charaktere aus dem Leben, oder von der Bühne zu kopiren und oft bis in die kleinsten Nüancen getreu wiederzugeben. Man blendet durch Kunststücke des Geschicks, wenn sie bis zur Fertigkeit ausgebildet sind, sehr oft die Schaar derjenigen, die nicht tiefer über die Bedeutung und Würde der dramatischen Kunst nachgedacht; ja es ersetzt sogar bisweilen das Talent und schon mancher Schauspieler hat sein Publikum auf diese Art eine Zeit lang getäuscht. Es ist aber die niedrigste von allen Gaben der Natur und niemals reicht der, welcher nur sie allein besitzt, lange damit aus. Früh

oder spät wird sein Vorrath von Kopien erschöpft, nicht mehr anwendbar — oder der geschmeidigste Leib wird endlich doch nicht mehr im Stande seyn sich zu neuen Fratzen herzugeben. Und dann ist der *geschickteste* Nachahmer verloren, wenn er nicht

Naturell hat. Unter Naturell werden hier nicht etwa nur die körperlichen Annehmlichkeiten und Vorzüge begriffen, von denen wir oben geredet. Es bezieht sich dieser Ausdruck auf die Fähigkeit: Charaktere von leichter Zeichnung im Innern zu erfassen und sie durch die Darstellung nach Aussen zu versinnlichen; so zwar: dass der Schauspieler die Schöpfung des Dichters in sich aufnimmt, und sie zum zweitenmale erzeugt (wiedergebiert) indem er sie an sich selbst lebendig macht. Denn dadurch soll sich der Schauspieler von andern fühlenden Menschen unterscheiden, dass die Figuren, die der Leser in der Phantasie ausser sich sieht, in ihn übergehen und für den Augenblick der Darstellung so mit ihm verschmelzen, dass er in ihrem Sinn und Geiste sich bewege, handle, spreche und verfahre.

Wo nun also ein doppeltes Naturell, bestehend aus gefälligen Körpergaben und zur Darstellung inklinirenden Geistesgaben vorhanden ist, da wird, selbst wenn im Anfang das *Geschick* fehlen sollte, ein aufmerksamer fleissiger Schüler, sehr leicht das Fehlende zu erlernen wissen. Und es lässt sich also ein sinniger, ja ein guter Schauspieler weit eher ohne

Geschick denken, wenn er nur ein reines und unwiderlegbares Bühnennaturell hat; wie jener gewandte Nachahmer, dessen *ganzer* Reichthum im Geschick besteht. Der Eine wird oft gegen das Herkommen verstossen, sich schwer in Aeusserlichkeiten finden, bisweilen in der Wahl seiner Maske unglücklich seyn, dafür aber durch Blitze in seinem Spiel entschädigen, deren das gute Naturell nie entbehrt. Der Andre wird die oben bezeichnete gehen und die Kenner eben so wenig befriedigen, als die Masse jemals erschüttern, rühren oder begeistern. Leider sind die auf Liebhabertheatern bewunderten Dilettanten meist von dieser Art. Diese Leute bilden das untergeordnete Geschick nicht einmal so weit aus, sich komische Erscheinungen im Leben aufzusuchen und sie sich irgend anzueignen. Sie begnügen sich damit die beliebtesten Schauspieler in diesem Fache zu kopiren, so dass diese oft nur zu genaue Nachzeichnung durch die dritte Hand noch die letzten Spuren von Wahrheit und Natur verlieren muss. Sie werden auf ihrem Liebhabertheater vergöttert, dünken sich Meister, denken nur an die Kulissenwelt, vernachlässigen ihr Geschäft, gerathen in Dürftigkeit, müssen als Broderwerb fortsetzen, was sie zum Vergnügen begannen — und werden gewöhnlich schlechte Schauspieler. Von solchen Beispielen wimmelt es in Deutschland. Dahin kann ein *grosses* Geschick sogar führen, wenn es nicht vom Na-

turell kräftig unterstützt wird, durch welche Unterstützung es sich erst zur *Anlage* erhebt.

Ob ein junger Mensch, ein junges Mädchen, weil sie im unabstreitbaren Besitz dieser Anlage zum Schauspielfache sind, ihre Verhältnisse aufgeben und eine Zukunft erwählen sollen, wo selbst unter Blumen Schlangen lauschen, das lässt sich wohl im Allgemeinen nicht beantworten. Doch würde ich, nach den Erfahrungen, die ich in zwölfjährigem Umgange mit der Theaterwelt gemacht habe, immer *nein* sagen, weil vorher so schwer eine Probe anzustellen — mit der öffentlichen Probe aber, der wichtigste Schritt schon gethan ist. Deshalb kam derjenige, welcher Schauspieler zu werden gedenkt, sich nicht ernst genug vorher prüfen. Der aufrichtigen, bescheidnen Selbstkritik wird es sogar leichter werden zu einer Anschauung eigner Fähigkeiten zu gelangen, als den zu Rathe gezogenen Freunden, welche bei einer solchen Probe gewöhnlich in grosser Verlegenheit sind. Auch weisen vereinzelte Proben der Art selten etwas Genügendes nach. Der Irrthum besteht hauptsächlich darin, dass die jungen Leute über nichts im Reinen sind, als über den Entschluss. Ueber die Anforderungen an sich selbst, über die innere, aus Fähigkeit hervorgehende Nothwendigkeit dieses Entschlusses, haben sie selten gelernt, sich Rechenschaft zu geben, weil sie überhaupt nicht denken gelernt haben. Sie memoriren irgend

eine Lieblingsrolle, mit allen Fehlern, die der Schauspieler, welcher sie öffentlich giebt, hineingelegt hat; sie stellen sich vor den Spiegel, üben einige passende Stellungen ein, und wenn sie sich selbst sagen dürfen, dass sie sich nicht übel ausnehmen und dass sie die Worte wohlklingend und richtig rezitiren, so glauben sie die Probe angestellt und zu genügender Zufriedenheit ausgeführt zu haben. Gewöhnlich reicht dann, nach so leichtsinniger Selbsttäuschung, (die sich zu wahrem Berufe verhält, wie wilder Rausch zu gediegener Begeisterung,) der innere Fond nicht lange aus, und es bleibt nachher bei den dürftigen Aeusserlichkeiten, welche die Fehler eines ersten Auftrittes zu decken, aber die Armuth einer langen Schauspielerbahn nicht zu bereichern vermögen.

Wer sich selbst recht aufmerksam beobachtet, seine Individualität, mit allen Eigenthümlichkeiten, Seltsamkeiten und Vorzügen, als Objekt in seine Phantasie aufzunehmen weiss, und dann an der Hand dieses Bildes in die verborgensten Tiefen seines Busens geht, um zu erforschen, ob dieser sein äusserer Mensch fähig seyn wird, den Gedanken und Gefühlen die dort leben Körper und Wort zu leihen, der wird es sich selbst am besten sagen können, wenn er zum Schauspieler geboren ist. *Täuschen* wird sich, wie ich schon oben erwähnte, nur die untergeordnete Anlage. Mit zuversichtlicher Ueberzeugung

sprechen aber, den Fragenden beleben und erheben wird in solchem Selbstberathungsfalle (vorausgesetzt dass die Berathung würdig vorbereitet sey) das wahre

II. Talent.

Zum Talente gehören natürlich auch die als Unterabtheilungen der *Anlage* genannten Eigenschaften: a) Geschick und b) Naturell, welche da in verschiedenen Abstufungen, stärker oder schwächer, aber doch vorhanden seyn müssen. Aber zwei höhere Potenzen schliessen sich hier an. Sie heissen:

c) Einsicht und

d) Bewusstseyn.

Beide könnte man anders, vornehmer benennen und die erste Intelligenz, geistige Anschauung, poetische Ahnung — ja Instinkt taufen. Denn das Alles soll sie hier bedeuten. Bewusstseyn aber steht für: Selbstkritik, Klarheit des Wollens, Studium und Benützung des Erfahrenen.

Aus diesen vornehmern Eigenschaften komponirt sich, was wir im edlen Sinne des Wort's Talent nennen. Wohl verstanden, dass niemals die oben bedingte *Anlage* als Grundlage fehlen darf. Denn so herrlich die

c) *Einsicht* in das Wesen des poetischen Charakters und seine Bedeutung ist, so macht sie doch noch lange nicht den *Schau*spieler, geschweige denn gar den *talent*vollen. Jeder geistreiche Mann wird

sich mehr oder minder ihrer erfreuen. Was jedoch nicht genügt den Schauspieler zu machen, das wird wirksam seyn ihn zu erheben, zu veredeln wenn er schon *da* ist. Und was ohne Anlage keinen Boden in der Realität fände, wird die Anlage zum Talent emporsteigern. Um ein Schauspieler von Talent mit Recht genannt zu werden, muss man nicht nur die Fähigkeit besitzen, poetische und charakteristische Verdienste des dramatischen Kunstwerks zu fassen und sie sich im Geiste anzueignen, sondern man muss auch neben dieser Intelligenz und Anschauung, eine poetische Ahnung haben — welche mehr oder minder Instinkt seyn kann — zu wissen, was dem eigenen Vermögen zusagt und wohin sich der Weg zur Ausbildung und Vervollkommnung richten soll. Es ist das Talent, welches sich selbst die Grenzen stellt, es ist das Talent, welches sie nach und nach erweitert, es ist das Talent, welches auffasst, durcharbeitet, reproducirt und den Dichter lebendig macht, indem es der schwarzen Schrift Farbe, dem todten Worte Ton, dem Leblosen Leben und der Welt Freude giebt. Es ist das Talent, welches immer neu und frisch, neue Reize der Darstellung entfaltet, ohne zu jenen niedrigen und widrigen Hülfsmitteln seine Zuflucht zu nehmen, welche in grell aufgetragenen Schminken, karrikirten Perücken, verzerrten Gesichtsbildungen, krüppelhafter Haltung und quäkenden Organsverstellungen bestehen. Es ist das

Talent, welches durch den von Innen wirkenden Geist auch den Körper so zu beseelen weiss, dass er in andern Rollen ein andrer scheint, ohne der armseeligen Illusionen zu bedürfen, die den Menschen zu einer buntbeklecksten Kulisse machen. Es ist das Talent, von der Einsicht belehrt, geleitet, und von

d) *Bewusstseyn* beherrscht. Diesem ist es vorbehalten, über all' diesen Kräften zu schweben, wie der ordnende Geist über den Wässern. Es giebt Rechenschaft von dem, was Andre Vorzügliches geleistet haben und leisten; es stellt die Bedingungen fest, unter denen es erlaubt und förderlich wäre, zu entlehnen und zu übertragen; es leitet die Studien, ordnet sie an und lehrt sie für die Kunst verwenden, es regelt die bunten Ideen, welche von Poesie und Leben angeregt, sich sonst willkührlich vermischen würden; es enttäuscht endlich das Talent über seine Irrthümer, die Grenzen des Umfangs anlangend und straft durch augenblickliches Misbehagen jeden Abweg auch dann, wenn ein hingerissnes Publikum ihn übersehen hätte. Der Schauspieler von gutem Naturell, geübtem Geschick, ernster und vielseitiger Einsicht, der sich eines klaren Bewusstseyns auch noch erfreut, verdient erst mit vollem Rechte den oft gemisbrauchten Namen: Talent. Und ich überlasse es nun dem Leser, wäre er selbst Schauspieler, zu entscheiden, ob Deutschland Ueberfluss an Talenten habe? Das Talent kann erfreuen und ent-

zücken, es kann genügend seyn, uns die edelsten Theaterfreuden zu spenden; besonders wenn mehrere seiner Art sich harmonisch zu einem diskreten Vereine bilden. Aber es lässt sich beschreiben, analysiren, seine Verdienste lassen sich nachweisen und das klarste Bewusstseyn eines solchen Talents wird niemals über die Kritik hinausreichen, die ausser ihm stehend, allen seinen Schöpfungen folgen und sie übersehen kann. Anders steht es mit dem dritten Grade, mit dem

III. Genie.

Dieses Wort wird fast noch öfter gemisbraucht, als das vorhergehende. Wo man ungeregelte Anlage, wildes Naturell, oder gar kühnes Geschick sagen sollte, sagt man sehr gern Genie und entweiht so das Grösste, Heiligste, was nur Wenigen gegeben ward, die Welt zu beseeligen und über allem Urtheil, so Lob wie Tadel, zu stehen. Wie das wahre Talent sich nur auf der Basis der Anlage, so kann das wahre Genie sich nur auf der Basis des Talents entfalten. a) Naturell, b) Geschick, c) Einsicht, d) Bewusstseyn müssen vorhanden seyn, damit aus ihnen

e) *Begeisterung*

empor steige, die Serafsflügel entfaltend und dem irdischen Auge entschwebend die Sehnsucht der Herzen nach dem unbekannten Lande lenke, dessen

Zauberhauch uns ahnend umweht, ohne jemals gänzliche Befriedigung oder Sättigung zu gewähren.

Begeisterung eines reichbegabten Schauspielers, spendet den edelsten Genuss auf Erden. Da steht nicht mehr das Bewusstseyn über seiner Leistung. Da ist es so fest mit ihm verschmolzen, er ist so innig von dem Gefühle seiner selbst durchdrungen, dass er sich ohne Gefahr dem Momente anvertrauen darf. Und da quillt die Begeisterung aus seiner vollen Seele, da reisst sie ihn zum Kühnsten fort, da stürmt sie ihn durch alle Höhen und Tiefen der Leidenschaft, der Wonne und der Verzweiflung. Er hat es nicht vorher berechnet, wie er wirken will. Der Augenblick schafft, ihm darf er sich vertrauen. Da werden die grossen Erscheinungen geboren, die kein Kritiker vor Gericht stellen kann, weil jeder Maasstab dafür fehlt. Da bricht der Tragiker auch des festesten Mannes männliches Herz; da schmilzt die klagende Jungfrau auch das härteste Auge zum Thränenquell; da bebt das innigste Lachen, über den gesunden Komiker, in der ernstesten Brust. So hat Fleck-Moor seinen Bruder verflucht; so entlässt Julia-Müller ihren Romeo; so begrüsst Bims-Raimund die Königin Aline.

Wie es für die Leistungen des wahren Genies keine genügenden Beurtheilungen geben kann, sondern nur schwache Beschreibungen, — so bedarf es auch keiner Warnungen oder Aufrufe für schlummernde

mernde Genie's, den Schritt zu thun, der sie der Welt bekannt mache. Es gehört mit zum Wesen des Genie's, dass es sich in seiner kühnen Begeisterung selber die Bahn breche und wir dürfen aus Furcht, ein Genie — (oder auch nur ein bedeutendes Talent) — mit zurückzuschrecken, keinen Anstand nehmen, vor dem leichtsinnigen Schauspielerwerden zu warnen. Wer die Götterflamme im Busen fühlt, lässt sich nicht so leicht zurückschrecken.

Ehe wir nun zu einer kurzen Gesammtbetrachtung des kürzlich Gesagten übergehen, wollen wir noch eine Uebersicht der von uns angenommenen Abtheilungen und Unterabtheilungen in den theatralischen Fähigkeiten aufstellen. Man lächle ja nicht etwa vornehm über diesen Pedantismus: die Kunst des Schauspielers ist so regellos und es lässt sich so wenig Geordnetes und Folgerechtes darüber sagen, dass der ernste Theaterfreund gar nicht böse über unser systematisches Bestreben seyn wird, ein Bestreben, welches auch wir für noch sehr unvollkommen ansehen, aber doch der Meinung sind, es sey als ein Anfang nicht ganz zu verachten, sondern der Fortsetzung würdig. Wir nahmen an:

I.	II.	III.
Anlage.	*Talent.*	*Genie.*
a) *Naturell.*	a) *Naturell.*	a) *Naturell.*
b) *Geschick.*	b) *Geschick.*	b) *Geschick.*
	c) *Einsicht.*	c) *Einsicht.*
	d) *Bewusstseyn.*	d) *Bewusstseyn.*
		e) *Begeisterung.*

Man wird uns hoffentlich nicht so missverstehen, als ob wir nach diesen Klassen alle Eigenthümlichkeiten abtheilen und eine jede in eine von diesen Klassen einzwängen wollten. Das wäre wohl das Uebermaass der Engherzigkeit. Denn der Abstufungen von einem Grade in den andern sind so unendlich viele und selbst an jedem einzelnen Individuum so verschieden, dass die scharfe Sonderung nur in der Idee statt finden kann, in der Wirklichkeit aber nach Umständen modifizirt werden muss.

Es wäre z. B. einseitig, körperlich vernachlässigten, oder doch nicht vortheilhaft ausgestatteten Menschen den Rang des Genies abzusprechen, den sie bisweilen einnehmen. Wo die Natur viel verweigerte und wo der Schauspieler *machen* muss, wird er freilich beinahe ein Dichter. Er giebt nicht wieder, er schafft schon. (Man denke an Iffland in Heldenrollen.) Schröder, der Reichbegabtere, tadelt aber deswegen auch *) die Schauspieler, die den Dichter überbieten wollen. Er sagt, der Darsteller habe vollauf zu thun, wenn er auch nur dem schlechtesten dramatischen Schriftsteller völlig genügen wolle. Gerade aus seinem natürlichen Reichthum entspringt diese scheinbare Bescheidenheit, in der jedoch die eigentlich unwiderlegbare Ansicht verborgen ist: dass für den Helden in der Tragödie passendes Naturell

*) Siehe Schröders Leben von Meyer.

unerlässlich sey. (Gutes Naturell, als erstes Erforderniss im Allgemeinen, ist sehr verschieden von dem Naturell, welches für ein besonderes Fach gefordert wird.) Es ist die Aufgabe der Tragödie, eine *grosse* Natur im Konflikt mit ihren Leidenschaften, der Umgebung, den Verhältnissen, (der Historie) darzustellen und die Nothwendigkeit ihres Untergangs zu beweisen. Dazu gehören auch die äusserlichen Haupteigenschaften, die wir jenen Helden zuschreiben dürfen und nie wird man mich überreden, dass ein Schwächling als Othello genügen könne, wenn er auch Shakespear's Genius hätte, die Rolle zu dichten.

Wodurch wird denn die Stich (Crelinger) eine grosse Schauspielerin? Hauptsächlich durch die Gewalt ihrer äussern Mittel, die sie bewusstvoll und einsichtig zu beherrschen weiss, wenn sie, der Rolle völlig sicher, (was bei ihrem beispiellosen Fleiss immer der Fall ist) mit allen Krafttönen ihrer vollen Brust raset und wüthet, oder in andern Scenen trozt und höhnt, dabei aber ihrer Macht immer den Zügel fühlen lässt und fortwährend geistig über ihrer Darstellung steht. Ich würde nicht wünschen, sie von der Begeisterung fortgerissen zu sehen, weil sie dann vielleicht die Linien des Schönen überschreiten könnte. In so schwankenden Kreisen berühren sich Talent und Genie, oft wird eines aus beiden — und oft trennen sie sich gänzlich, wo

man es vielleicht gerade am wenigsten erwarten möchte.

Gäbe es doch Schauspielerschulen, die aber so eingerichtet seyn müssten, dass der Rückschritt aus ihnen in's gewöhnliche Leben nicht nur leicht, sondern an der Tagesordnung wäre. Nichts würde ihrem Zwecke weniger entsprechen, als die Schüler Stücke aufführen zu lassen; ein pädagogischer Irrthum, den man hier und da begangen und somit angefangen hat, wo man aufhören sollte.

Erst durch lange, ungestörte Beobachtungen der unbefangenen Persönlichkeiten kann der Kenner in den Stand gesetzt werden sich der Fähigkeit oder Unfähigkeit zu versichern. Und wenn diese Schulen auch weiter keinen Vortheil gewährten, so würden sie doch verhindern, dass Schauspieler die Bühne besteigen, die mit der Zunge anstossen, deren Organ gar keiner Bildung fähig ist, und die (wie man sogar in vielen Tragödien hört) den Buchstaben —*r*— nicht aussprechen können, was in einem tragischen Verse sich ausnimmt, wie eine Schlachtmusik ohne Trompeten.

Wenn die Hoftheater, die der dramatischen Kunst so vielen Schaden zufügen, doch wenigstens darauf bedacht wären, auf diesem Wege auch etwas Nützliches zu stiften. *H.*

XI.

Arthur und Kätchen.

Der „Prinz Friedrich von Homburg“ oder, „die Schlacht bei Fehrbellin,“ das schöne Werk unsres zu früh verstorbnen Heinrich von Kleist, ist in der Stadt, für welche es vorzugsweise gedichtet scheint, noch nicht aufgeführt worden. Uns kommt es nicht zu, Gründe zu untersuchen, die dem Publiko nicht vorliegen. Wir halten uns an die Thatsache und klagen darüber. Diese Klage wird fruchtlos verhallen, wie so viele andre. Hat doch Ludwig Tieck's Vorrede, in welcher er sich deutlich genug erklärt, keinen Effekt gemacht. Dennoch war es schon einmal nahe daran, dem Berliner Publikum jenes Schauspiel vorzuführen.

Der Schauspieler Clausius (jetzt, wenn wir nicht irren, in Dresden fixirt) gab vor zwei Jahren Gastrollen auf dem Königstädtischen Theater. Daselbst befanden sich mehrere Mitglieder, die Herrn Clausius in der Rolle des Prinzen Arthur in Breslau bewundert hatten. Bewundert! sage ich — denn allerdings war es eine merkwürdige Erscheinung. Herr Clausius hat, was ihm für andere Rollen eben nicht sehr zum Lobe gereichen soll, ein zerstreutes Wesen, fährt auch auf der Bühne oft wie aus dem

Traume auf, und trug — (wir wissen nicht, ob bewusst, ob unbewusst) — diese Eigenheit mit in jene Darstellung über. Ausserdem ist er ein gewandter Schauspieler; man könnte ihn einen sehr guten Schauspieler nennen, wenn er im hochkomischen nicht sehr chargirte und wenn er nicht so von Launen abhängig wäre. Verse vermag er meisterhaft zu rezitiren. Seine militairische Haltung ist vortrefflich, durchaus nicht modern — kurz er brachte Alles mit zu einer Rolle, an deren Studium er mit heiligem Ernste und eisernem Fleisse ging. So konnte es denn nicht fehlen, dass er allgemein entzückte und er spielte so sehr in die Herzen der Zuhörer ein, dass Herr Julius, der später als Gast in derselben Partie auftrat, eine fast kalte Aufnahme darin fand, obgleich ihm doch Tiecks gewichtiges Lob vorangegangen, und er überhaupt stets ein Liebling der Breslauer, und mit Recht, gewesen war. Jener Zeit eingedenk, hätten wir die Anwesenheit des Fremden in Berlin gern benutzt, um den Prinzen von Homburg zur Darstellung zu bringen. Da jedoch der Königstädtischen Theaterkonzession zu Folge, ein historisches Drama dort nicht gegeben werden durfte, so kündigte die Direktion es auf der monatlich einzureichenden Uebersicht als Melodrama an. Mehreres wurde geändert, Musik wurde dazu komponirt: zur Einleitung, zur Schlacht, zur Scene vor der Kirche, zum Schlussauftritt — die Rollen wur-

den vertheilt — Leseproben wurden gehalten — da kam ein Einspruch von Seiten des Hoftheaters — die Sache liess sich nicht durchfechten, denn *grosser* Umänderungen hätte man sich ja schämen müssen eingeständig zu seyn. Nach meiner Ansicht kann nun zwar dem Königstädtischen Theater die Melodramatisirung keines Stückes untersagt werden, welches auf dem Hoftheater nicht gegeben wird — indessen diese Erörterung würde zu weit führen — und das Kurze und Lange von der Sache ist: jene Aufführung unterblieb, musste unterbleiben, und Berlin hat den Prinzen von Homburg bis heutigen Tages noch nicht gesehen. — Ich habe es einigemale gewagt, ihn öffentlich vorzulesen. Die Theilnahme war allgemein.

Unter den mancherlei Gründen, die man so hin und her äussern hört, warum die Darstellung auf dem Hoftheater nicht zulässig sey, steht gewöhnlich der obenan, dass in einer Militairstadt wie Berlin die Todesfurcht eines kommandirenden Generals zu grossen Anstoss geben würde. Tieck hat dagegen die trefflichsten Sachen gesagt. Ich erlaube mir, einige Bemerkungen hinzuzufügen, die vielleicht eben so phantastisch befunden werden, als Kleist's Dichtung selbst. Was einem *poetischen* Werke zur Zierde gereicht, könnte einem *kritischen* Worte zum schärfsten Tadel gereichen.

— „Der Held, der eine Schlacht gewann, im Uebermaas des Muthes, soll vor dem Schaffot zittern?“

Nein, der Held nicht! Wer sagt Euch, dass Arthur von Homburg ein Held *ist*? Er *wird* es, im Laufe des Stücks. Und diesen grossen Vorgang stellt uns der grosse Dichter dar. Es ist eine ungeheure Kühnheit. Man muss etwas vom Dichter in sich haben, um ihr muthig zu folgen.

Den grossen Helden, gross, tapfer und besonnen hinzustellen, als wahres Prototyp der Mannheit, im idealsten Sinne des Worts, schuf Shakespear seinen Brutus; rauhen Kriegersinn mit ächt deutscher Biederkeit und roher, den Zeiten des Faustrechts entkeimender Tapferkeit zu verbinden, Göthe seinen Götz; edlen Leichtsinn mit chevalereskem Muthe, als Blume neuerer Heldenschaft erblühen zu lassen, seinen Egmont! — Und Heinrich von Kleist, dieser tiefe, gemüthvolle, reiche Genius der Deutschen, im Herzen den Hass gegen fremde Tyranney, in der Faust die Kraft des Mannes, im Haupte jene Vorbilder ewiger Poeten, sollte um einen Helden zu schildern, den jungen, krankhaften, mondsüchtigen, überreitzten Prinzen aufgestellt haben?!

Und wenn er es nicht gewollt, wie könnt Ihr verlangen, dass sich Arthur als ein Held gebehrde?

Er wollte zeigen, wie die Elemente des wilden Muthes, der jugendlichen Begeisterung, der unreifen

Ehrsucht noch lange nicht den wahren Helden machen, und dieses recht klar zu veranschaulichen, lässt er den Sieger in der Schlacht, der den Sieg erstürmte, wie ein trunkner Jüngling den Kuss eines sich sträubenden Mädchens, — lässt er den Sieger in die erbarmungswürdigste Todesfurcht hinabsinken. Was frommt ein Sieg in der Schlacht dem, der über sich selbst nicht zu siegen vermag! Wollt Ihr Kleist's Helden sehen, so fragt nach dem alten, treuen Kottwitz, dessen Darstellung dem Poeten schon allein die Unsterblichkeit sichern würde, wenn er sie sonst nicht errungen hätte! Sinkt nieder vor dem grossen Churfürsten und erfahrt, wie Meister Heinrich in einem Selbstgespräch von zehn Zeilen, ein Bild aufzustellen wusste, welches länger steh'n wird, als jenes bewunderte Bild auf der Berliner Schlossbrücke.

Arthur erscheint mir wie ein männliches Kätchen.

Die Hauptmomente beider Dramen liegen so tief in Kleist's Eigenthümlichkeit, dass seine poetische Fülle davon überfliessen musste, dass er sie selbst in der Form kaum trennen konnte. Das junge Mädchen geht in der Liebe auf, der junge Held in Ruhm und Ehre. Sie ist in die Liebe verliebt, und er in Siegesglanz. Kleist's unverkennbare Neigung, die Nacht- und Schattenseite der Natur aufzudecken, und sich in ihr mystisches Dunkel zu hüllen, überzieht

beide mit dem Schleier des thierischen Magnetismus. Somnambül (im Nervenfieber) ist Kätchen, als ihr im Bilde des Ritters die Liebe winkt. Somnambül (mondsüchtig) ist Arthur, als er sich ahnend den Kranz aus Lorbeern flicht. Beide tragen im Laufe ihrer Handlungen fortwährend die Spuren des Traumlebens an sich. Nur so kann Kätchen, die stille Weiblichkeit verläugnend, eine Aufdringliche, den Streifzügen des harten Ritters folgen; kann Arthur, nachdem er die Parole verträumt hat, die verbotnen Siegeskränze erstürmen. Natalie die seinen krankhaften Zustand steigert, ist eben auch ein Ziel der Ehre — mehr wenigstens, als der Liebe — sonst könnt' er ihr später nicht so leicht entsagen wollen, nur um sein nacktes Daseyn zu retten.

Beide, Kätchen wie Arthur, werden durch die Gluthen geläutert und das grosse Wort, welches ihnen abgefordert wird, heisst: *Entsagung*. Diess einmal ausgesprochen, haben sie gesiegt. Die Gluthen für die Läuterung der sinnlichen Liebe, sind flammendes Feuer; die Gluthen für ruhmsüchtiges Seelenstreben, geistige Todesangst.

Kätchen stürzt sich in die Flammen, dem Grafen das *Bild* ihrer Nebenbuhlerin zu retten. Da schützt sie der Cherub — und diesen Gefahren entzogen, wird sie zum letztenmale somnambül um in des Ritters Armen zu neuem Leben, zu reinem Lieben zu erwachen.

Arthur, der irrende *Mann*, muss einen schwereren Kampf durchkämpfen. Er hat träumend an Siegesglück und Ruhmesrausch gedacht. Natalie soll ihm den Lorbeerkranz reichen, nicht nur den Myrthenkranz. So träumt er fort bis zur Schlacht, gewinnt sie im Streite mit der Subordination und ist dennoch seiner Sache so gewiss, dass der Freunde Besorgniss ihn nicht viel mehr als stutzig macht. Da, in düstrer Nacht, führt ihn der Weg zur fürstlichen Tante bei'm Grabmal vorbei; da gähnt ihn die Gruft an, die ihm geöffnet ist, und Träume des Entsetzens, der Todesfurcht übermannen nun den Jüngling eben so fürchterlich, als ihn in der Schlacht die unzeitige Siegeslust übermannte. Das ist das wilde Feuer, welches ihn läutern soll; er soll einsehen, wie tief er noch stand. Aber auch ihm erscheint ein Cherub, der ihm die Palme reicht; es ist männliche Fassung. Er findet sich selbst wieder; er tritt aus dem unreifen neblichten Jünglingstreiben hinüber in das Gebiet reifen Heldenthumes. Er sieht ein, dass dem Gesetz sein Recht werden muss; er *begehrt* nun den Armensündertod, dem er zu entfliehen, vor einigen Stunden die Ehre opfern wollte. — — Wetter von Strahlen liebt Kätchen immer und gesteht es ihr nicht. Ihre heldenmüthige Aufopferung giebt mehr den Ausschlag, als die hohe Geburt.

Der Churfürst will Arthurs Tod nicht, sobald

dieser nur bekennt, dass er ihn *verdient*. Er spricht ihn los, und wie Kätchen aus dem Schlafe zur wahren Liebe erwacht, — so schläft der Prinz zum letztenmale magnetisch, ehe er zur Hinrichtung geführt werden soll — und erwacht bei'm heh'ren Schlachtrufe, um nun, ein besonnener Mann, ein junger Held zu kämpfen und zu siegen!

Heinrich, göttlicher Sänger, dessen Grab die düstern Kiefern beschatten, warum hast du den Sieg deines Volkes nicht erlebt? Warum hast du voreilig, (wildstürmend wie dein Arthur), den Todesengel gerufen, ehe es Zeit war? Er kam, ach zu frühe kam er und streckte dich, von seinen dunklen Fittigen angeweht, in das Grab unter Kiefern. Aber dein Volk erwachte, dein König führte es an und heute noch, wie sonst, klingt deines Herzens Losung:

„In'n Staub mit allen Feinden Brandenburg's!"

H.

XII.

Von der improvisirten Komödie.

Ein frommer Wunsch.

Was die improvisirte Komödie war, werden meine Leser wohl wissen. Hier eine Geschichts-

klitterung derselben zu geben, wäre überflüssig. Wer mehr davon zu erfahren wünscht, der wende sich an Flögel, oder den alten ehrlichen und gründlichen Saver Quadrio; auch in den Werken des Fiabendichters Carlo Gozzi ist allerley Ergötzliches davon zu lesen, wie einmal durch sie und ihre Masken ein böser Kobold, der auf martellianischen Stelzen einherspukte, aus den italienischen Theatern vertrieben wurde. — Ich brauche wohl niemanden an die drei Pommeranzen zu erinnern. — Wer mir aber einwirft, dass deutsche Sprache, deutscher Sinn und deutsche Sitte sich nicht darin fügten, den verweise ich an Meyer's Leben Schröders, wo er lesen kann, dass einst die Komödie aus dem Stegreif mit immer neuem Vergnügen gesehen wurde. — Wenn ich nicht irre, so besitzt auch noch die Hamburger Theaterbibliothek die Scenarien solcher Stücke u. A. des *Hochgeehrtesten*. *) —

Sie ist also schon da gewesen, diese Tochter des Tages, und braucht nur von geschickten Aerzten in das Leben zurück gerufen zu werden. Berlin besitzt so viele vorzügliche Köpfe; das Erfinden und Auffinden glücklicher Stoffe und Scenarien kann also so schwer nicht werden. — Dazu Schauspieler, wie

*) Flögels Geschichte des Grotesk-Komischen. S. Quadrio Storia e ragione d'ogni poesia. — Opere del Conte Carlo Gozzi. Vorrede zu den Fiaben und Nachrede. Histoiredu Théatre italien par les Auteurs de l'histoire du Théatre français u. s. w. —

Spitzeder, Schmelka, Angely und ein Paar glücklich organisirte Frauen, und was steht im Wege? — Das Publikum würde bald gewonnen werden; applaudirt es doch jetzt schon lebhaft bei einem glücklich extemporirten Einfall; und wenn so das Kind des Augenblicks zum Augenblick spräche, wie müsste das herüber und hinüberzünden. — Ja, ich bin fest überzeugt, es würde die Freude an gut ausgearbeiteten Stücken noch erhöhen, indem die Verschiedenheit und die grösseren Vorzüge dieser letzteren deutlicher in's Auge springen würden.

Man werfe mir nicht ein, dass den Italienern, und überhaupt den südlichen Völkern, hier grössere Mittel zu Gebote stehen als uns Deutschen. Die grössere Regsamkeit, das ist wahr, aber das ist auch Alles. — Haben wir nicht auch Dialecte, eben so ergötzlich wie das Bergamaskische der Zanni und das Neapolitanische des Pulcinella u. s. w. — ja wir sind noch reicher an Mundarten, wenn wir die Nüancen benutzen wollen; wie viele bietet nicht allein die treuherzige Bayerische dar. — Die feststehenden Charaktere? Wer hindert uns denn solche zu erschaffen; und was ist unser Staberle anders; was die Krähwinkler? — Unsere Stände sind nicht so scharf geschieden, wird man sagen — die italienischen sind es auch nicht so, wie sie auf den Theatern erscheinen. — Machen wie Parallelen, so finden sich leicht

Der Dottore	=	Einem Apotheker, Bürgermeister.
Pantalon	=	Einem alten reichen Gewürzkrämer.
Narisina Desseveda	=	Einem Lord vom Mühlendamm.
Die Zanni	=	Schelmischen Bedienten (haben wir in vielen Stücken.)
Capitan Matamoros	=	Kommandant Rummelpuff.

An Isabellen und Kolombinen fehlt es ja nicht. Und — wer hindert uns, einen ergötzlichen Harlekin wieder auf die Bühne zu bringen, den Pedanterie und Abgeschmacktheit unter dieselbe gebracht haben; ihm würde ein sehr reiches Feld geboten werden. —

Alles hier Vorgeschlagene ist nur so zu sagen eine Tonne für die Wallfische zum Spielen; — wer aber darüber nachdenken will, der wird hoffe ich noch manches Gute das dafür spricht auffinden. Und wie könnte dadurch gewirkt und die Thorheit des Augenblicks durch den Augenblick, ehe die Ephemere stirbt, gezüchtigt werden.

Soviel ist gewiss, nur Meister in der Kunst könnten die Aufgabe übernehmen und lösen, erstens weil sie schwerer ist als man denkt, zweitens weil nur der wahre Meister discret ist, und Discretion wäre durchaus erforderlich, damit es nicht gehässig würde, denn der Augenblick hat zu viel Gewalt über den Menschen und reisst zu leicht hin. — An der Königstädter Bühne aber befinden sich solche Meister, und ausserdem sind auch gewiegte Leute

wie Robert, Wilibald Alexis, Albini, und der Herausgeber dieser Blätter da, die mit Rath und That an die Hand gehen könnten.

Man müsste allerdings mit kleineren einfachen Stücken, die sich in unsere Sitten fügen, anfangen. — Hier aber finden sich schon herrliche Vorarbeiten, wie z. B. einige excellente, nur auf zwei Personen berechnete, Skizzen im Teatro domestico des witzigen Grafen Giraud. — Grösseres und Possenhafteres weist die Chronik des italienischen Theaters in Paris, die ich schon oben anführte, nach. —

Ich habe nichts mehr hinzuzufügen, als die Bitte, diese Zeilen für weiter nichts, als einen wohlgemeinten Vorschlag zu halten. Ich lebe zu fern vom Königsstädter Theater in jeder Hinsicht, als dass irgend ein Motiv des Interesse meine Feder geführt haben könnte; auch hoffe ich, man wird mir nicht vorwerfen, das hier flüchtig hingeschriebene fliesse aus einer unreinen Quelle, wenn ich offen erkläre, wie ich schon längst dahin gekommen bin, einzusehn, dass eine gelungene deutsche Improvisation und selbst auch eine italienische eines ernsten würdigen Gedichts unmöglich sey; demungeachtet aber auch der Meinung bin, dass Erzeugnisse des Humors und der komischen Muse Kinder des Augenblicks seyn *müssen*.

Weimar im Januar 1828.

O. L. B. Wolff.

XIII.

XIII.

Nicht mehr, als drei Akte!

Unter den vielen nützlichen und unnützen Regeln, welche man den künstlerischen Schöpfungen des Alterthums entnommen und nun auch auf die heutigen und die unsrigen (deutschen) angewendet wissen will, ohne dass man bedenkt, wie man uns in denselben etwas ganz Fremdartiges und dem gegenwärtigen Stande der Kunst durchaus Unpassendes aufdringt, wirkt auf dem Felde der dramatischen Poesie keine so unglücklich, als die von den *fünf* Akten. So manche unnütze und schädliche Bestimmung, so manche veraltete Regel, haben wir schon abgeschüttelt, und auch diese wird sich nicht lange mehr erhalten, es scheint nur noch übrig, dass man sich über diese alte Gewohnheit näher verständige, um sie als etwas ganz Unwesentliches und Ungehöriges zu betrachten und abzulegen.

Bei den Indiern sehen wir die dramatischen Dichtungen in weit mehr als in fünf Abtheilungen zerlegt. Die Griechen und nach ihnen die Römer, welche letzteren ihr ganzes Wissen und künstlerisches Wesen von jenen entlehnten, zerschneiden ihre Dramen in fünf Akte; Calderon, dessen Meisterschaft hinlänglich anerkannt ist, hat sich die Dreizahl erwählt, und in der neueren Zeit haben Fran-

zosen und Britten, wie die Deutschen unzählige und vortreffliche Stücke in einem, zwei und vier Akten geliefert. Schon diese Erscheinung sollte uns belehren, dass die Regel von den fünf Akten sich auf etwas ganz Zufälliges gründe.

Es ist bekannt, dass bei den Griechen der Chor den Grund zum Drama gelegt hat. Die Chöre, ursprünglich eine gottesdienstliche Feierlicheit, wurden, wie man meint, zuerst von Thespis in ihren Zwischenräumen mit Vorstellungen aus der alten heiligen Geschichte der Griechen ausgefüllt und in einen Zusammenhang gebracht. Der Chor war die Grundlage, die Hauptsache, daher er auch dem alten griechischen Drama so wesentlich geworden und geblieben ist. Wir, die wir einer ganz anderen Religion dienen, bei denen das Drama nichts Gottesdienstliches mehr hat, nahmen aus dem griechischen Lust- und Trauerspiel die dramatische Handlung heraus und verstiessen den Chor als für uns das Unbedeutende und Unnütze. Man hat Versuche gemacht den neueren Tragödien wieder einen Chor zu geben, einem grossen Genie ist es gelungen denselben in das ganze Wesen eines Trauerspiels wieder einzuschmelzen, dennoch aber müssen wir gestehen, dass derselbe nur als Anhang erscheint, und dass er bei weniger grossen Dichtern der allerlangweiligste Appendix werden müsste. Der Chor gab also die erste Veranlassung zu den Einschnitten des griechischen Dra-

mas. Was zuerst das Wesentliche war, musste später der Handlung dienen, und zuletzt blieb nur noch der Ort übrig, an welchem der Chor gestanden, die sogenannten Zwischenacte, in denen unsere Zwischenmusiken die Stelle des Chors eingenommen haben und denselben, so viel als nöthig ist, vertreten sollen. Leider hat man aber die Bestimmung welche bei uns diese Zwischenmusiken haben, dass sie die Akte verbinden und zu ihnen einleiten sollen auch ganz vergessen. Es giebt nur wenige Dramen, zu denen besondere Einleitungen geschrieben sind, aber auch diese Introductionen werden nicht gehörig gewürdigt. Statt dass man mit denselben warten sollte, bis auf der Bühne Alles in Ordnung wäre, und dann unmittelbar nach dem Verklingen der Instrumente der Vorhang aufrauschen könnte, betrachtet man sie als ein Palliativmittel gegen die Ungeduld des Publikums, geigt sie oft zehn Minuten vor dem Beginne des Akts ab und lässt ihnen auch wohl, wenn die Zeit zu lange dauert und das Publikum wieder einigen Unwillen bezeugt, noch andere ganz ungehörige Musikstücke folgen. In den Zwischenmusiken der übrigen Stücke, zu welchen keine besondere Einleitungen geschrieben sind, herrscht nun vollends ein Barbarismus. Man fidelt etwas in den Tag hinein, je nachdem man dasselbe gerade zur Hand hat, am Liebsten solche Musikstücke, welche wie eine Schlange, die sich in den Schwanz beisst, kein Ende

haben. Endlich wird geklingelt und nun setzen die Bogen plötzlich von den Geigen, ohne dass selbst der angefangene Satz, oder Takt zu Ende wäre. Nach dieser abenteuerlichen Einleitung beginnt nun, wenn das Glück gut ist, das Stück. Bei den meisten Bühnen, selbst denen in Berlin hat man nur einen kleinen Cyklus von solchen Zwischenmusiken, welche fleissigen Theaterbesuchern, besonders bei der gefühllosen Weise, mit welcher sie die Orchester am Ende heruunterkratzen, ein wahrer Ekel werden. Wir wünschen, dass diese Rüge nicht umsonst ergangen seyn möge.

In der neugriechischen Literatur findet sich ein merkwürdiges Trauerspiel, Erophile, wo die Zwischenakte durch vier ganz von der Handlung verschiedene Intermedia (Ἰντερμέδια, Zwischenspiele, Intermezzos) ausgefüllt werden. Das Stück spielt in Aegypten, und hat unter andern Merkwürdigkeiten auch die, dass in demselben ein ägyptischer König Namens *Friedrich* erscheint, und dass der Hauptanstifter alles Unheils, der König Thrasymachos von Tzertza, um der poetischen Gerechtigkeit willen, vor den Augen der Zuschauer durch Weiber in Stücke gerissen wird. Die Intermedien bestehen aus einzelnen Scenen, welche dem befreiten Jerusalem des Tasso entlehnt sind. Man kann die Abgeschmacktheit noch weiter treiben und als Einleitung zu den verschiedenen Akten eines Lustspiels z. B. Athletenkämpfe

geben! — Wie sehr wird dadurch die Aufmerksamkeit der Zuschauer nicht von der Hauptsache, dem Drama abgewendet, oder will man diess vielleicht mit sorglichvr Vorsicht, um Schwächen zu verdecken? Aber kehren wir wieder zu unseren Abschnitten zurück.

Wenn man bedenkt, dass die Schauspiele bei den Griechen stets etwas ganz Anderes geblieben sind, als bei uns, dass man sich zu denselben bei Tage versammelte, und weil nur ein Paar Mal im ganzen Jahre diese Festlichkeit Statt fand, den ganzen Tag den Vorstellungen widmete und dann wohl zwanzig Akte hintereinander sah, so wird man fünf Akte für die Griechen gerade eine Mittellänge nennen können. Der Gebrauch heiligte die Meinung der ersten Begründer der griechischen Tragödie, und so wurde die fünfaktige Form stereotyp. Die Stoffe, welche bei den Griechen bearbeitet wurden, nur einzelne. Heldenthaten und merkwürdige Momente aus der vaterländischen Geschichte in der Tragödie, und im Lustspiel unbeschränkte Satyre auf die Zeitinteressen, brauchten nicht übernatürlich gereckt oder gedrängt zu werden, um in fünf Akten zur Anschauung zu kommen. Die Römer, überall in der Kunst blinde Nachahmer der Griechen, erhielten die Form und füllten dieselbe, wenn sie nicht geradezu übersetzten mit neuen Stoffen aus. Dessen ungeachtet ward das Lustspiel durch Abschüttelung des Fremdartigen und für die

Römer Ungehörigen etwas Anderes, das dem Unsrigen fast gleich ist.

Wir Neunzehnhunderter und besonders wir Deutschen besuchen das Theater für vieles Geld und wünschen uns zu unterhalten, nicht zu sehen, wie sich ein junger Dichter abmartert, einen nackten Stoff in fünf Akte ungebührlich auszudehnen. Man sollte darauf denken, dass die Griechen mehrere Stücke hinter einander sahen und diese aus dem Wunsche des Publikums hervorgegangene Einrichtung auch für unsere Zeit berücksichtigen. Einem Trauerspiel sollte ein Lustspiel, oder eine kleine Operette, ein Liederspiel oder Vaudeville folgen, ein Lustspiel von einem Vaudeville oder Ballet begleitet seyn, nur bei der grossen Oper, welche bei der jetzigen Vergötterung der Musik so sehr überhand genommen, möchte es mit *einem* Stücke genug seyn. Es unterliegt wohl keinem Zweifel dass sich das Publikum und mit ihm die Kasse, bei einer solchen Einrichtung des Repertoirs, sehr wohl befinden würde, soll aber dieselbe möglich werden, so müssen unsere dramatischen Erzeugnisse ein anderes Ansehn bekommen.

Es scheint, als ob sich für das deutsche Drama in der nächsten Zeit eine günstigere Periode entwikkeln werde, man sieht viele rüstige Männer mit Eifer ihren Geist und ihre Feder dem Theater widmen, jetzt also möchte gerade die gelegenste Zeit seyn, Besserungsvorschläge zur Prüfung vorzulegen.

Bei den Griechen also mochte die Eintheilung in fünf Akte, eine rein zufällige, gerade das rechte Maass geben. Die neueren Schauspiele wurden, obgleich sie nur selten über fünf Akte hinausgingen, doch immer voluminöser, grosse Geister gingen voran, andere kleinere holperten und keuchten nach, und so stand man plötzlich unter lauter fünfgliedrigen Langweiligkeiten. Die Einheit der dramatischen Handlung ging oft ganz verloren, weil die Form ausgefüllt werden sollte, und da der Stoff mitunter sehr dürftig war, so musste vieles Fremdartige hinein getragen werden. Freiheiten finden bald Nachahmer, der Knoten der Stücke ward immer loser, schürzte sich am Ende ganz auf, und der brillanteste Sturz des Dramas kam zu Stande. Was schon als ein Uebel zu betrachten war, ist die Schöpfung des sogenannten *Schauspiels*. Ich weiss wie man dasselbe verschiedentlich vertheidigt, ja sogar vom christlichen Standpunkt aus betrachtet, als die beste Gattung des Dramas beschönigen und angesehen haben will. — Es giebt indess, nach meiner Ansicht, nur Trauer- oder Lustspiele, wie sie die Alten auch nur kannten. Wer zu jenen nicht den Muth, zu diesen nicht die Kraft besitzt, verfällt in den Fehler, seine Helden leben zu lassen, und keine komische mit lustigen Reden gewürzte Situationen finden zu können, es kommt ein Zwitterding zu Tage, ein Kind der Schwäche, das man mit dem Titel Schauspiel zu

adeln sucht. Man wusste, als es erfunden wurde, selbst nicht, in welche Klasse man es stellen sollte, und fertigte es darum mit dem Generalnamen ab, unter welchem es freilich auch seine Stelle finden kann. Man hat indess das Feld der Schwäche vielseitig bebaut, und da sich zum Theil sehr geistreiche Männer in demselben bewegt haben, so sind manche sehr schätzbare Schauspiele besonders in der deutschen Literatur zu finden. Jetzt wäre es aber Zeit, von diesem Wege abzulenken, und die besseren Kräfte sollten sich für eine der beiden Hauptklassen thätig verwenden, nicht aber auf Gemälde, Idyllen u. dgl. Stücke, welche eben deshalb, weil sie das Publikum mehr in einer gewissen langweiligen und unbehaglichen Rührung hinhalten, nur wenige Verehrer und Besucher finden.

Wenn wir nun zu dem Vorhergesagten noch die Bemerkung machen, dass die Schauspielhäuser bei unseren fünfaktigen Dramen selten sehr gefüllt sind, so wäre es wohl gerathen, statt der alten untauglich gewordenen Form, sich nach einer neuen umzusehen. Das andere Extrem zu nehmen, wie M. Beer in seinem Paria gethan, könnte leicht zu noch unangenehmeren Nachlässigkeiten führen; was macht sich ein Dichter viel daraus, ob ein Akt verloren geht, wie schnell lässt sich ein anderer machen? Das *dreiaktige Drama,* wie es Calderon bearbeitete, scheint unserer Zeit das Angemessenste. Es

wird nicht leicht zu lang seyn, um mit Musse begriffen zu werden, und die Aufmerksamkeit für seine ganze Dauer zu erhalten, es wird nicht gut zum Flickwerk herabsinken, und es kann noch in Gesellschaft eines anderen Stückes auftreten.

Mich dünkt aber, das Drama habe auch in sich einen Grund zur Eintheilung in drei Akte. Im *ersten* Akte wird das Exordium vorgetragen, es werden hier die Keime zum Lust- und Trauerspiele entwickelt, die Verhältnisse gezeigt. Der *erste* Akt wird wie immer der am Wenigsten interessante bleiben. Im *zweiten* Akte wird das Trauerspiel einen ruhigen Gang nehmen, die Verhältnisse werden gegenseitig ihre Kraft zeigen, werden wirken und schaffen, so dass man im dritten Akte die Zerstörung fürchtet. Wie unnatürlich ist es, den Gedanken hier noch in drei Abtheilungen zu zerrecken. Im Lustspiele wird hier die künstliche Verwirrung der Fäden und mit ihr die grösste Lust ihre Stelle finden, doch sieht man, dass ein Gesammtausbruch noch bevorstehe und dieser folgt dann im *dritten* Akte, wie das Trauerspiel im dritten Akte seine Kräfte bis zur gegenseitigen Zerstörung, bis zum gagenseitigen Aufheben und Aufbrennen zusammenschürt.

Wären manche unserer neueren Dichter dieser Ansicht gefolgt, so würden sie schwerlich in die Fehler gerathen seyn, welche das Recken ihres Stoffes hervorgebracht hat. Raupach irrt noch un-

schlüssig, mit der Zahl seiner Akte, zwischen einem, zwei, drei, vier und fünfen umher; wenn er sich daran gewöhnte, seine Stücke dreiaktig zu denken, so würde er vielleicht noch gedrungener werden, und den Vorwurf zweier matten Akte am Ende weniger oft hören. Wilibald Alexis hat in seinem verwunschenen Schneider gezeigt, wie schwer ihm mehr als drei Akte geworden sind. Wir halten dafür, dass sein ebengenanntes Lustspiel hier in Berlin überschätzt worden ist, und dass man viel von dem klassischen Spiel des Herrn Schmelka auf W. A. Rechnung stellt; diess würde aber gewiss nicht der Fall geworden seyn, wenn dieser Schneider in drei Akte zusammengedrängt worden wäre; der wirkliche Humor in den ersten Akten und der von den drei letzten in einen zusammengedrückt, würde das Stück wahrhaft klassisch und für jedes Publikum empfänglich gemacht haben, statt dass wir jetzt von allen Orten ungünstige Berichte über seine Aufnahme vernehmen müssen. Würde nicht Alexander und Darius von Fr. v. Uechteritz in drei Akte zusammengeschoben ein ergreifendes, vortreffliches Trauerspiel geworden seyn? — Diese Beispiele liegen uns jetzt am Nächsten, der Leser möge unsere Ansicht weiter prüfen.

Wenn wir nun das Drama auf drei Akte einschränken und mit dem Publikum ausrufen, wir wollen nicht mehr, als drei Akte sehen, so müssen wir

auch der *Oper* und dem *Vaudeville* in ihrer Ausdehnung Schranken setzen. Musik ergreift weit mehr, als die dramatische Handlung, spannt und ermattet mehr. Die natürlichste Eintheilung einer Oper scheint die bei Konzerten gewöhnliche, da zwei Abtheilungen zu seyn. Bei einer Oper muss die Handlung zum besseren Verständniss weit einfacher seyn, sie ist ja nur die künstliche und (leider nicht immer) vernünftige Verbindung der einzelnen Musikstücke. Ist die Oper länger, als zwei Akte, so wird der Geist zu sehr von der Musik auf die Handlung hingelenkt, und da diese nun ein Mal, dem Wesen der Oper nach, nicht so verwickelt nicht so spannend und ergötzlich seyn kann, so entsteht etwas Langweilendes. Auch ist es schwer drei gute Finale's zu schreiben: an einem scheitert gewöhnlich die Kunst der Musiker. Was sollen wir aber von vieraktigen Opern hoffen, oder gar von fünfaktigen, wie wir hören, dass eine solche in Paris geschrieben worden, denken?

Das *Vaudeville* endlich, das nur halb parodistisch und halb als Posse auftritt, muss sich wie alle Parodieen der grösstmöglichsten Kürze befleissigen, und so wünschen wir denn, dass künftig ein Vaudeville nie über einen Akt hinausgehe. Die Erfolge haben auch gezeigt, dass wenn das Publikum in seinem ein Mal angeregten Humor durch einen Aktschluss gestört ist, es nun aufmerksamer auf den wirklichen Inhalt des Stücks wird, und wenn es

einsieht, dass es eigentlich über ein Nichts so jubelirt hat, sich selbst verlacht, und mit den Füssen zurücknimmt, was es mit den Händen gegeben. Einaktige Vaudevilles haben noch immer das meiste Glück gemacht, und es ist ein grosses Verdienst der schätzbaren sieben Mädchen in Uniform, des Fests der Handwerker, der Schülerschwänke, des Bären und Bassa, u. a. m. dass sie nur einen Akt haben. Dagegen sind viele Vaudevilles ganz gescheitert, oder haben nur einen mittelmässigen Eindruck gemacht, weil sie sich in zwei Akte zerspalteten.

Wir geben in diesem Aufsatze einige Meinungen dem Ermessen der dramatischen Dichter anhein, sie sind aus vieljährigem fleissigen Theaterbesuch und beständiger Aufmerksamkeit auf das Glück der einzelnen Stücke hervorgegangen. Gewiss, dass sich noch viele Gründe für dieselben aufstellen liessen, doch werden sich auch gegen dieselben Stimmen erheben. Wir sähen ein ferneres öffentliches Besprechen dieser wichtigen Angelegenheit, welche wohl ein grösseres Publikum interessiren dürfte, nicht ungern.

Y — Z.

XIV.

C h r o n i k.

Das königliche Theater hat in diesem Monate mehrere Neuigkeiten auf die Bühne gebracht, von denen die bedeutenderen, wenigstens dem Umfange nach, sind: Raupachs Schleichhändler ein Possenspiel (?) in vier Aufzügen, und der Kammerdiener von Leitershofen (?), ebenfalls eine Posse in vier Aufzügen. Beide haben Beifall, wenn auch nur mässigen, gefunden.

Die Raupachsche Posse scheint eine doppelte Tendenz zu haben; die Walterscottmanie, so wie alle Romantik lächerlich zu machen. Dass beides so in einen Plunder zusammengeworfen wird, als wenn es nur Eins und Dasselbe wäre, als wenn die lächerlichen Züge der Walterscottliebhaber auch alle Romantiker theilen müssten, und umgekehrt, scheint von der einen Seite nur eine till'sche Malice zu seyn, könnte aber von der andern leicht auf die Vermuthung bringen, dass der Verfasser noch nicht gehörig begriffen, wenigstens uns nicht gezeigt habe, worin denn eigentlich das Falsche in diesen Liebhabereien liege, und wodurch jenes wieder komisch werde. Diese Vermuthung wird zu einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit erhoben, wenn man sieht, wie der Verfasser Charaktere, die von dieser

Manie befallen sind, aufgefasst, welche komischen Seiten er an ihnen vorzüglich hervorgehoben hat. Eine schon ziemlich ältliche Dame, Fräulein Julie von Kiekebusch, bewährt ihre Walterscottmanie und ihre Vergötterung des grossen Unbekannten dadurch, dass sie eine unbedingte Verehrung aller Schleichhändler und Zigeuner in ihrem Herzen hegt, und für die Seeligkeit, die ihr der Umgang mit solchen Leuten gewährt, kein Opfer scheut und keine Gefahr meidet. Sind es aber eigentlich diese Personen und ihre Eigenthümlichkeiten, um derentwillen die heutige Lesewelt jedes neue Werk des grossen Unbekannten so begierig verschlingt? War es ursprünglich nicht Etwas ganz Anderes, was die Aufmerksamkeit eines grossen Theils des gebildeten Europa auf diese neue Erscheinung lenkte? Waren es nicht hauptsächlich die originellen Sitten und Gebräuche eines rohen, kühnen, romantischen Volks (der Schotten), die Walter Scott an jedem Charakter auf eine so eigenthümliche, wahre und reizende Weise darzustellen wusste, ja die er fast bis auf die kleinste Kleinigkeit, in Mikrologie ausartend, zeichnete? Das Fremdartige und Nationale dieser Personen und Sitten, die romantische wilde Natur, die fernen wunderbaren Gegenden, worin alle seine Romane spielten, waren es, die einen so allgemeinen Zauber auf Jeden ausübten. Und wollte ein Mal der Verfasser unsrer Posse diese Liebhabeseien zur Ziel-

scheibe seines Witzes machen, hätte er dann nicht weit mehrere und originellere Züge darunter auffinden können? Bietet ein Volk, das noch auf einer so niedern Stufe der Cultur steht, nicht tausend andern Züge dar, die wohl der Seltsamkeit halber vielen Menschen gefallen können, im Grunde aber doch recht komisch sind? Man wird mir einwenden, es sey dem Verfasser nicht darum zu thun, das Abenteuerliche solcher Schilderungen selbst, sondern nur die übertriebene Lust an denselben lächerlich zu machen. Gut. Aber dazu wäre es doch nöthig, zu zeigen, wie die repräsentirenden Personen an solchen Abenteuerlichkeiten, welche das Wesen jener Manie ausmachen, hängen. Und *das* ist nicht geschehn. Der Fehler dieser Grundidee hat daher auf das ganze Stück nachtheilig eingewirkt und hauptsächlich veranlasst, dass die Charaktere so ärmlich ausgestattet sind. Das Fräulein von Kiekebusch spricht immer vom Romantischen, vom grossen Unbekannten, von Schleichhändlern und Zigeunern, aber alles das auf eine so alberne langweilige Weise, dass auch nicht Ein Zuschauer dadurch zum Lachen erregt wird. Diese Charakterzüge sind fade, lächerlich, in so fern auch das Erbärmliche lächerlich ist, aber durchaus nicht komisch. Dass man sich im Leben, im geselligen Verkehr über Personen langweilt, die immer dasselbe fade Gewäsch im Munde führen, wird Jeder zugeben und wohl selbst oft schon erfahren ha-

ben. Und warum sollte das nicht auch auf der Bühne der Fall sein? Ia hier in einem noch höhern Grade, theils da es schon die Kunst als solche erfordert, dass bei Darstellung menschlicher Thorheiten und Schwachheiten nur die wahrhaft komischen Seiten derselben wieder gegeben, und die unfruchtbaren Zweige weggeschnitten werden, theils weil der Zuschauer gleich mit der Absicht in die Posse geht sich zu unterhalten und zu lachen, und hier nicht so leicht Nachsicht üben wird, wie im Leben. Der Fehler scheint daher entstanden zu seyn, dass der Verfasser das Lächerliche vom Komischen nicht gesondert hat, und vielleicht gar beides für gleich bedeutend hält. Die allein wahrhaft komische Person im Stücke ist der Bader, und diesen hat der Verfasser auf eine, wenn auch nicht ganz neue, doch originelle charakterische Weise sehr treffend und überall consequent durchgeführt. Er hat auch *den* Vorzug vor allen übrigen Personen, dass sich seine eigenthümlichen Thorheiten und Schwächen in den komischen Situationen zu offenbaren, und nach allen Seiten hin zu entwickeln Gelegenheit haben. Dieses liess sich auch in manchen Scenen von dem Fräulein Kiekebusch erwarten und durchführen, z. B. in der Zusammenkunft mit der vermeintlichen Zigeunerin, oder in dem Walde mit dem Bader u. s. w., aber überall war sie nur ein hohles Echo derjenigen Person welche mit ihr sprach, statt dass sie ihre eigenen

Ge-

Gefühle und Meinungen dabei hätte ausdrücken sollen. Das deutet wieder darauf dass der Verfasser das Charakteristische dieser Walterscottmanisten noch nicht vollkommen aufgefast und gehörig reproducirt hat. Die schwächsten Seiten des ganzen Stücks sind aber unstreitig die Liebenden und die Scenen, worin diese auftreten. Beide, Minna und Eduard, haben gar keinen bestimmten Charakter, sie lieben sich nur, weil es der Verfasser so haben will und gebrauchen muss, aber durchaus nicht aus gegenseitiger Zuneigung, wenigstens sehen wir davon keine Nothwendigkeit ein. Dabei sind zwei Scenen, worin diese auftreten, für den Zusammenhang des Ganzen so störend, den Lauf der Handlung hemmend, in sich so unbedeutend, und so ganz ohne innere dramatische Nothwendigkeit da, dass man nicht begreifen kann, wie ein so bühnengewandter Dichter wie Raupach ist, dieselben noch so sehr dehnen konnte. Dahin zählen wir vorerst die Zusammenkunft Minna's und Eduards, wo dieser, nachdem er ihr lang und breit von Liebe gesprochen, sie überredet, mit ihm aus dem Hause ihrer Tante zu entfliehen. Weiter erfahren wir aus dieser langen Unterredung nichts. Sie ist aber rein überflüssig, theils weil wir dieses schon voraussehen können durch den Eintritt des als Schleichhändler verkleideten Liebhabers, theils auch, weil uns das Kammermädchen des Fräuleins im vierten Akt die Entführung oder vielmehr die verstellte

Flucht Minna's mit dem Schleichhändler (Eduard) hinlänglich erzählt. Die zweite ganz überflüssige Scene ist die erste des vierten Akts, das Gespräch zwischen Julie Harder und Minna. Was nützt es, ob wir die Bangigkeit Minnas, und wie Julie sie darüber tröstet, sehen und hören. Rückt dadurch die Handlung vorwärts? Ist das nicht eine Sache, die sich der gewöhnlichste Zuschauer von selbst denken kann? Und welcher Verlust entsteht daraus, wenn er auch davon gar nichts erfährt? Durch ein Paar Worte Juliens zu Till, etwa in der zweiten Scene des vierten Akts, dass Minna sich jetzt in ihrem Hause befinde, hätte die ganze erste Scene erspart werden können. — Till scheint in vielen Stücken dieses Verfassers eine stehende Person, aus welcher er selbst zuweilen nur allzudeutlich herausspricht, zu werden. Der Verfasser stellt ihn ziemlich originell auf, und stattet ihn mit reichem und beissendem Witze aus. Doch scheint uns ein solcher Charakter gar nicht auf die Bretter zu gehören. Er kämpft mit einer gewissen Feindseligkeit gegen das Bestehende, Wirkliche, und somit unbewusst auch gegen sich selbst an, und vernichtet sich und das Ganze im Widerspruch, ohne dass aber aus dieser Vernichtung das Hörere Vollkomne hervorgehe. Ihm ist es fast nur darum zu thun, dass Alles neben ihm verschwinde. Reiner Egoismus ist sein Princip. Nur um sich ein Vergnügen zu machen, entspinnt

und entwickelt er die ganze Geschichte. Er ist auch im eigentlichen Sinn ein Geist des Widerspruchs, freilich in einer weit kleinlichern Bedeutung als Mephistopheles, und kann ebenfalls von sich sagen: „Ich bin der Geist der stets verneint, denn Alles was entsteht, ist werth dass es zu Grunde geht.“ Aber noch weit treffender passt auf ihn Fausts Antwort:

Du kannst im Grossen nichts vernichten
Und fängst es drum im Kleinen an.

Was nun die Handlung selbst betrifft, so ist sie ziemlich voll von Unwahrscheinlichkeiten. Wir wollen nur Eine, aber gewiss sehr bedeutende, hervorheben: der Oberförster von Waldau, der Geliebte Juliens von Harder, findet die kleinen Notizen, die sich letztre aufgeschrieben hat, um bei der Mistifikation des Fräuleins Kikebusch ihrem Gedächtniss zu Hülfe zu kommen. Iedermann, auch der einfältigste, würde einsehen, dass hierunter ein Scherz verborgen liege; denn die Zusammenstellung der Worte ist so drollig und lächerlich, dass sie kein Mensch auf eine andere Art hätte deuten können. Was aber thut unser Herr Oberförster? Weil dieses die Handschrift seiner Geliebten ist, so kombinirt er sich auf der Stelle einen Nebenbuhler, ein Rendezvous u. s. w., geht auf Mord und Todschlag aus, und niemand kann begreifen, ob er aus Unvernunft gleich so eifersüchtig, oder aus Eifersucht so unvernünftig geworden ist. Der arme Teufel ist aber im Grunde nur so un-

vernünftig und eifersüchtig weil es der Verfasser so brauchen musste, also eigentlich ganz unverschuldet zum Theil nur aus Unvernunft des Letztern.

Die Darstellung, war im Ganzen lobenswerth. Madam Wolf spielte die Kiekebusch ganz in dem Sinne, wie der Dichter diese Rolle schrieb, erwarb jedoch damit nur sehr wenig Beifall. Diese Rolle muss entweder etwas karrikirt, oder in einem andren Sinne verändert werden, wenn sie Wirkung machen soll. Das erste ist nicht für die kunstliebende Wolf, das zweite hätte ihr wohl der Dichter verargen können. Herr Rüthling als Till und Herr Weiss als Zollinspektor genügten ihren Rollen vollkommen. Demoiselle Nina Sonntag trat in diesem Stücke zum ersten Male auf. Ihre Parthie (Minna) war freilich unbedeutend, und es wäre schwer aus derselben etwas besondres zu machen. Deshalb lässt sich daraus noch nicht auf ihre Anlagen im Allgemeinen schliessen. So viel sah man jedoch, dass sie mit Fleiss spielte. Einen edlen Körperbau, ein schönes Organ, ein ausdrucksfähiges Gesicht hat ihr die Natur verliehen, kommen geistige Ausbildung und Studium hinzu, so zweifeln wir nicht, dass sie einst etwas Vollkomnes und Schönes wird leisten können. — Sieh da. Bald hätten wir Herrn Gern S. (Bader Schelle) vergessen, der unstreitig bei der Aufführung den Preis vor allen Mitwirkenden errang und verdiente. *Cn.*

Die andre grössere Neuigkeit, von der wir aber nur Weniges berichten wollen, da sie ein Mehreres nicht verdient, ist: der Kammerdiener, Posse in vier Abtheilungen von Leitershofen. Die Erfindung, dass ein als Baron, Graf u. s. w. verkleideter Kammerdiener seine Verkleidung benutzt, um mehrere Damen, vorzüglich ältere oder verbildete für sich zu gewinnen und aus ihrer Gunst zum Theil pekuniären Nutzen zu ziehen, ist gewiss schon ziemlich alt und hier sehr schwach durchgeführt. Eine berliner Jüdin, auf deren Mistifikation das Ganze fast allein hinaus läuft, und die freilich von Madame Wolff mit ausserordentlicher Feinheit gespielt wird, ist stets auf den einen matten Witz beschränkt, mir und mich zu verwechseln. Weiter liegt nichts Komisches in in ihrem Charakter; denn eine einfältige Närrin ist noch nicht immer eine komische Person. Das Beste daran ist, die Art wie Madame Wolff sie aufgefasst und dargestellt hat; der Contrast des äussern Anstandes und einer gewissen Urbanität mit der innern Leerheit lockt zuweilen dem Zuschauer ein Lächeln ab: aber wie gesagt, dieser liegt blos in der Darstellung und nicht in der Rolle selbst. Herr Stawinsky, der jetzt hier als Regisseur des Trauerspiels engagirt ist, hat zuerst in diesem Stücke als Kommerzienrath Hirsch debutirt. Wir müssen gestehen, dass wir den Juden noch nie so treffend auf irgend einer Bühne sahen: von der einen Seite, die reine unge-

schminkte Wahrheit, und von der andren war doch alles jene Gemeine und Schmutzige vermieden, womit diese Charaktere so oft überladen werden. Wir dürfen von diesem Schauspieler viel Gutes erwarten, da er sich nicht nur als talentvoller, fleissiger Künstler bewährt, sondern auch als umsichtiger Regisseur gerühmt wird. *Cn.*

Von den vielen neuen oder neu einstudierten Stücken, die das königstädtische Theater in diesem Monate auf die Bühne brachte, verdient ohne Zweifel *der Waldfrevel* Liederspiel in zwei Aufzügen, *von Ludwig Robert*, eine vorzügliche Beachtung. Es ist zum Theil ein Versuch, das Melodram, über dessen Natur Ludwig Robert in einem der frühern Hefte dieser Zeitschrift seine Ansicht geäussert, zeit- und kunstgemäss zu behandeln. Denn alle die charakteristischen Eigenthümlichkeiten, wodurch sich diese Gattung, so viel wir wenigstens von den heut zu Tage gangbaren Melodramen abstrahiren können, von dem gewöhnlichen Schauspiel unterscheidet, sind in diesem Stücke vereinigt. Viele Auftritte und Abgänge, so wie einige kurze Monologe, bedeutend hervortretende Scenen werden mit Musik begleitet, der Gegenstand der Handlung ist ein Verbrechen (oder vielmehr Vergehen, da jener Ausdruck zu stark seyn möchte) ein Waldfrevel, und was gewöhnlich unter den Merkmalen des Me-

lodrams nicht aufgezählt wird, obschon es sich in allen so wie auch hier, wieder findet: mehrere auf theatralischen Effekt berechnete Scenen, die zuweilen blos in einer kurzen Pantomime mit Musikbegleitung bestehen, wo eine Person auftritt, eine Handlung vornimmt oder andeutet, ohne irgend etwas dabei zu sprechen, was denn natürlich die Erwartung mehr erregt, die Aufmerksamkeit des Zuschauers mehr spannt, als wenn er gleich durch Worte erführe, was da eigentlich vorgeht oder vorgehen soll. Aber nicht allein Melodram soll dies Stück seyn, sondern auch zugleich Liederspiel, in der richtigen und einfachsten Bedeutung des Worts, da alle darin vorkommende Lieder nach und zu Melodien gemacht sind, die im Munde des Volkes leben. Wir wollen nun vorerst untersuchen, in wie fern es erlaubt seyn dürfte, beide Gattungen zu vereinigen, und sie mit *allen ihren Merkmalen* zugleich auf die Bühne zu bringen. Gehen wir allein von dem Grundsatz aus, die dramatische Handlung durch Musik zuweilen zu unterstützen und zu heben, so dürfte sich dagegen nichts einwenden lassen. Denn es giebt Momente der Freude, der Begeisterung, der Erhebung eines überströmenden Gefühls, wo die Sprache nicht mehr ausreicht und die Seele sich in Gesang ergiesst, wieder andre wo der Mensch ganz verstummt, und die Pantomime des Schauspielers es nicht allein vermag, uns in die beabsichtigte Illusion zu versetzen.

Hier ist wieder die Musik ein treffliches Mittel den Zuschauer in diese Stimmung zu erheben, ihn darin zu erhalten, sie zu steigern und nach und nach in eine andre über zu führen. Bliebe man aber blos bei dem Letzten, so stünden wir wieder gerade da, von wo das Melodram ausging. Denn dass dieses ursprünglich nichts andres gewesen, mögen die Leser, welche die frühesten Melodramen (die Bendaischen) nicht kennen, aus einem Berichte, der auch wegen der darin enthaltenen historischen Notizen besonderes Interesse haben wird, über die erste Aufführung eines solchen auf dem gothaischen Hoftheater im Jahr 1775 ersehen. Er lautet also; „den 27 Jänner wurde „durch die Vorstellung *der musikalischen Duodrama's* „Ariadne auf Naxos, auf dem gothaischen Hofthea„ter, die deutsche Bühne mit einer neuen Gattung „des Schauspiels bereichert, dass um so merkwürdi„ger ist, da bis jetzt sich dessen keine der auslän„dischen Bühnen rühmt, und es in Ansehung der „Rührung und seiner erstaunlichen Wirkung, von „der nur Zuhörer sich deutliche Begriffe machen „können, dem stärksten was man davon auf dem „Theater kennt, an die Seite gesetzt werden muss. „Herr Brandes, der Verfasser, hat bei seiner Arbeit „die bekannte gerstenbergische Kantate zur Grund„lage genommen, und die Verse in Prosa mit eini„gen Veränderungen aufgelöst, die musikalische Be„gleitung aber rührt von dem gothaischen Kapell-

meister Herrn Benda her, der sich durch ihre Vor-
„trefflichkeit ein neues Recht auf den Ruf eines der
„ersten Tonkünstler der Nation erworben hat, und
„weil hier sehr vieles auf die Musik ankommt, ei-
„gentlich der Schöpfer dieser neuen Gattung genannt
„zu werden verdient. Bei dem zweiten glücklichen
„Versuche dieser Art, der Medea des Herrn Got-
„ter, hat ihm der von der Ariadne sehr abwei-
„chende Plan des Stücks zur Entwickelung ganz
„neuer Schönheiten Gelegenheit gegeben. Der erste
„Gedanke gehört dem Verfasser der Heloise und
„Emils, und macht ihm um so mehr Ehre, da er
„beides, als Dichter und als Komponist die Bahn
„gebrochen hatte. Indessen ist sein Pygmalion in
„Frankreich nie anders als in Gesellschaft aufgeführt
„worden, und in Weimar, wo man auf den Einfall
„gerieth, ihn zu übersetzen, behielt man die franzö-
„sische Musik nicht bei, sondern liess eine neue von
„von Herrn Schweitzer dazu komponiren. So kam
„die Gattung auf das deutsche Theater. Prosa und
Rede, und dass hier die Musik Magd und dort Frau
„ist, sind kürzlich die Merkmale, welche sie von
„der Oper unterscheiden. Nur bei den Ruhepunkten,
„welche die Situation theils verstattet, theils noth-
„wendig macht, und welche durch blosses Mienen-
„und Geberdenspiel auszufüllen, unter zwanzig kaum
„Einem verliehen ist, fällt die Musik ein, um in
„kurzen Sätzen bald den vorhergehenden Affekt

„fortzuführen, bald den kommenden vorzubereiten und „reisst durch ihre Zauberkraft, Zuschauer und Schau- „spieler so mit sich fort, dass weder die Aufmerk- „samkeit des Einen, noch die Lebhaftigkeit des An- „dern ermatten kann.“ Wir sehen aus diesem Berichte, dass man von allen übrigen heutigen Kennzeichen des Melodrams bei seinem Ursprung noch gar nichts wusste. Untersuchen wir nun, in wie fern der Dichter des Waldfrevels den oben angedeuteten Allgemeinen Grundsatz über die Mitwirkung der Musik im Drama, berücksichtigt hat, und wieder zu dem ursprünglichen Begriff des Melodrams zurückgekehrt ist. Er ist zuerst in musikalischer Hinsicht einen Schritt weiter gegangen, als die bendaischen Versuche; er hat auch wirklichen Gesang mit der blossen Conversation und Deklamation vereinigt, und da dieser, wie wir oben schon bemerkt, in manchen Momenten zu einer grössern Erhebung des Menschen (welche immer das höchste Ziel des Drama bleiben wird) beiträgt, so können wir diese Vereinigung nur als einen Fortschritt der melodramatischen Gattung betrachten. Freilich wird hierbei vorausgesetzt, dass nur da der Gesang angewendet werden darf, wo ein wirklicher musikalischer Moment vorhanden ist. Das ist auch überall in diesem Stücke der Fall, ein einziges Mal ausgenommen, wo die Jäger im Walde auf das plötzliche Zeichen des Oberförsters, auf den so eben geschossen ward, her-

beieilen, aber erst ihren Chor aussingen, ehe der Förster seine raschen Befehle ertheilen darf. Hier ist der Gesang nicht allein unwahrscheinlich sondern auch so hemmend, dass man ordentlich auf dem Gesichte des Försters die Worte liesst: „Seid ihr bald „fertig? meine Ordre hat Eile.“ Der Verfasser hat sich aber nicht allein mit der *musikalischen* Erweiterung des Begriffs des Melodrams begnügt, sondern auch noch andre Merkmale, die es durch seine historische Entwickelung, vorzüglich bei den Franzosen, erhalten hat, ebenfalls angebracht. Aber alle solche sind in der Regel nur auf einen unerlaubten oder unkünstlerischen Effekt berechnet. Eine heftige Spannung der Aufmerksamkeit, eine plötzliche Erschütterung, ein unerwarteter Schreck u. s. w., sind des wahren Dichters unwürdige Mittel, auf die verwöhnten Gemüther vieler Zuschauer zu wirken. Die offenbare Absicht, das Melodram, so viel wie möglich nach seiner heutigen Bedeutung wieder zu geben, hat den Verfasser zu Scenen verleitet die durchaus keine innere Nothwendigkeit haben, und blos dahin zielen die Erwartungen des Zuschauers zu reizen, oder ihn auf die Folter einer Furcht zu spannen. So könnte z. B. gleich die erste Scene, wo Heinrich Roth und gleich darauf sein Kind über die Bühne gehen, ganz wegbleiben, ohne dass dem Verständniss des Ganzen ein Nachtheil daraus erwüchse. Denn dasjenige, was darin angedeutet wird, dass Heinrich Roth eben im

Zorne die Axt holte, um sich eigenmächtig sein Recht zu verschaffen, und den Baum selbst zu fällen, verstehen wir doch im Anfange nicht, da wir von der ganzen Begebenheit noch gar nichts wissen, und bald darauf erfahren wir dies hinreichend und frühe genug aus den Gesprächen Mariens und Wolfs. Eben so die Scene im Walde, wo der Bettler den Heinr. Roth, den vermeintlichen Gatten seiner Geliebten, eben ermorden gewollt, aber noch glücklich von seinem Vorhaben nachgelassen. Dieser Schritt, zu dem wir durchaus keinen hinreichenden Grund entdecken können, stört um so mehr, als dadurch eine Dissonanz, ein Misvergnügen über den Bettler, in uns erzeugt wird, womit uns weder sein Misverständniss, seine Reue, noch seine Liebe zu Marie ganz versöhnen können. — Dass ein Dichter wie L. Robert kein moralisches Ungeheuer aufstellen, dass er nicht das Verabscheuungswürdige und Gemeine in der menschlichen Natur für tragisch nehmen würde, liess sich natürlich voraussehen. Diese Klippe hat er künstlich zu umschiffen gewusst. Ob aber auch der Frostfrevler Heinr. Roth so ganz im Stande sei unsre Theilnahme, unser Mitleiden zu erwecken, dürfte noch die Frage seyn. Mitleid ist eine gemischte Empfindung aus Furcht und Liebe, und ob die Eigenschaften, wodurch wir ihn lieben könnten, genug hervortreten oder wirklich in seinem Charakter liegen, obwohl uns manches Schöne von

ihm erzählt wird, wagen wir kaum zu entscheiden, da der Schauspieler (Herr Wegener) ihn offenbar nur als einen gemeinen Bösewicht darstellte und die besseren Züge seines Charakters ganz zu verwischen suchte.

Wenden wir uns nun weg von den besondern, man könnte sagen äussern, Tendenzen des Verfassers, und betrachten das Schauspiel (in der allgemeinsten Bedeutung des Worts) nach seinem innern poetischen Werth, nach der Wirkung, die es auf jedes reine Gemüth macht, so treten uns so viele und grosse Schönheiten entgegen, dass wir sie unmöglich alle aufzählen können, und dass gewiss manche die augenblicklich unser Gefühl angenehm überraschten, unsern Bewusstseyn noch entgangen seyn mögen.

Uns erfreut vor Allem der schöne milde Sinn ges Gedichts, dass das Heil des Einzelnen, so wie des ganzen Staats nur aus der *höhern Gerechtigkeit* entspringe, dass somit der Bürger sich der Rechtsordnung fügen, der Beamte als solcher seine Pflicht strenge üben, die höchste Gewalt dagegen nicht allein das Vergehen, sondern auch die innere Moralität des Uebertreters würdigen müsse. Ferner der freie liebende Geist der durch das ganze Gedicht weht, der heitere lebendige Grund auf dem es ruht, die treuherzige jugendliche Umgebung in der es spielt, die patriotische Gesinnung von der es durch-

drungen ist: alles dies wirkt mit einem so mächtigen Zauber auf den Zuschauer, dass er sich selbst in eine solche Sphäre unter solche Menschen versetzt wünschen möchte. Die Charaktere sind frisch und thatkräftig und meist Alle scharf gezeichnet. Der Oberförster ein Mann von eben so strengem Willen als edlem Herzen, Marie das Muster eines reinen deutschen Mädchens, der Waldschütz Wolf in seiner Trockenheit von unversiechlichen Humor. Der Bettler greift nicht gehörig in die Handlung ein; es scheint fast, als wenn er erst nach der vollendeten Anlage des Stücks hinzu gekommen wäre; man sieht zwar die Absicht, die der Dichter mit ihm hatte, Marie auf die würdigste Weise zu belohnen und dem Charakter des Oberförsters, in dem sich am schönsten die Jdee des Gedichts offenbart, die höchste Verklärung (durch Entsagung) zu geben; aber dass eben diese Absichtlichkeit zu deutlich und fast allein hervortritt, scheint uns ein Fehler. Die Darstellung war, so viel sich von dem heutigen Standpunkt der Bühne nur irgend erwarten lässt, vortrefflich. Besonders wurde der Oberförster und Wolf von den Herrn Meyer und Schmelka mit solcher Würde, Besonnenheit und Mässigung, Marie von Demoiselle M. Herold mit solcher Innigkeit und feurigem Ausdruck gespielt, dass diese Rollen fast nichts zu wünschen übrig liessen. Der letztgenannten Schauspielerinn, welche seit kurzer Zeit so bedeu-

tende Fortschritte gemacht und von der wir soviel schöne Erwartungen hegen dürfen, fehlt es noch oft an Anmuth, sowohl der Bewegungen als der *Sprache*. Diese wird, besonders in rührenden oder begeisternden Momenten, zuweilen unrein und weinerlich. Dabei spricht sie manche Worte mit zu viel Absichtlichkeit, mit einer zu starken Lippen- und Zungenbewegung, ein Fehler, den mehrere der besseren Schauspieler dieser Bühne (vorzüglich Demoiselle Holzbecher und Herr Stölzel) haben. Die ächt volksthümlichen Lieder wurden so schön und edel vorgetragen, wie wir's höchst selten im Liederspiel hören, und in den Schlusschor nach der Melodie: „Heil dir im Siegerkranz“ stimmte bei der ersten Aufführung das Publikum, theils von der Anwesenheit des geliebten Monarchen, theils von der rührenden und erhebenden Stimmung, die das Gedicht erregt, begeistert, mit ein.

XV.

Correspondenz.

Scenen in französischen Schauspielhäusern.

Aus Nimes.

Gestern war ich Zeuge eines Schauspiels im Schauspiel, in welchem ein Theil der Zuschauer als Mitspieler auftrat. In der vorigen Woche war Tar-

tuffe ohne Widerstand, ohne Lärmen gegeben worden; alles war ruhig vorüber gegangen. Gestern war eine ausserordentliche Vorstellung angekündigt, bestehend aus „dem neuen Gutsherrn," dem „Maurer," und „Tartuffe." So war für jeden Geschmack gesorgt, und da Molière den Beschluss machen sollte, so konnten diejenigen, die an seinem Sittengemälde keinen Geschmack finden, gesättigt von zwei Opern, die schon allein hinreichen, eine „ausserordentliche" Vorstellung zu bilden, sich wegbegeben. Schon während der Aufführung der ersten beiden Stücke hatte man einigemal ein Pfeifen gleichsam als Vorboten eines nahen Sturmes vernommen. Das Haus war voll, alle Sitzplätze bestellt, und das Parterre in dem man, wie Ihnen bekannt ist, steht, vollkommen gefüllt. In dem Letzteren bemerkte man zur Linken etwa zwanzig Personen, die eben nicht das Ansehen hatten, als könnten sie in die Schönheiten eines Stücks wie Tartuffe tief eindringen; sie hatten gewisse charakteristische Physiognomien, an denen es in unruhigen Zeiten nicht zu fehlen pflegt, waren in Jacken und groben Pantalons gekleidet, mit Mützen bedeckt, und hielten sich in einem Haufen zusammen. So wie das Zeichen zum Aufziehen des Vorhangs gegeben wurde, erscholl von dieser Seite das Geschrei „Nieder, nieder!" Dagegen erhob sich in allen übrigen Theilen des Saals so wie im Parterre lebhaftes Beifallklatschen und Rufen. Die Schauspieler

traten

traten auf; der Lärmen verdoppelte sich; der Tumult stieg auf's höchste. Bald begnügten sich die Unzufriedenen nicht mehr mit Schreien und Pfeifen; es regnete Kastanien, und zuletzt sogar Steine auf der Bühne. Die armen Schauspieler sprachen bald einige Worte aus ihrer Rolle, bald sahen sie einander an, alles in der äussersten Verlegenheit. Die oben bezeichnete Gruppe that indess, als gehöre ihr der ganze Saal allein; tanzte im Kreise, sang und schrie. Der Maire hatte einem Theil der Vorstellung mit beigewohnt, sich jedoch vor dem Tumult entfernt. Ein Polizeicommissair, der im ersten Range stand und dem Gewühl zusah, entschloss sich endlich in's Parterre hinabzusteigen. Er ergriff einen der Tänzer und führte ihn aus dem Saal. Man applaudirte und es trat eine augenblickliche Ruhe ein; bald aber wurde der Sturm noch heftiger, denn die abgeführte Person erschien wieder auf ihrem vorigen Platz, und nun war keiner mehr im Stande den anderen zu verstehen. Nachdem zwei Akte des Stücks unter solchen Unruhen abgespielt waren, erschien der Schauspieler, der die Hauptrolle spielte, und jetzt wurde die Bewegung so gewaltsam und fürchterlich, dass an Weiterspielen nicht mehr zu denken war. Da erschien der Schauspieldirektor mit einem Stein in der Hand, den er von der Bühne aufhob, und erklärte, dass das Stück nicht beendigt werden könne, da das Leben der Schauspieler nicht mehr in Sicher-

heit sey. Ein solcher Anblick ist in den Annalen des Schauspiels unerhört: Orchester, erster, zweiter, dritter und vierter Rang und der grösste Theil des Parterres begehrten unter lautem Beifall den Tartuffe, während einige wenige Leute das Stück verwarfen, sich laut zu Reformatoren aller übrigen und zu alleinigen Herren des Schauspielhauses aufwarfen, und singend umhertanzten wie in der Schenke. Und was that die Polizey? Keinen von den Ruhestörern liess sie verhaften, vielmehr bat sie das Publikum, den Saal zu räumen. Mit dem Orchester fing man an, machte dann nach und nach die oberen Räume leer; und das Parterre folgte. Die wenigen Unruhestifter, die sich rühmten, dem Tartuffe das Lebenslicht ausgeblasen zu haben, drangen in den ersten Rang und proclamirten hier ihren Triumph. Merkwürdig ist es, wie die ganze Hauptmasse des Publikums bei dem wilden Geheul einiger wenigen Leute sich vollkommen ruhig verhielt. — Heute bleibt das Theater auf obrigkeitlichen Befehl geschlossen. — Was will man von uns? —

Aus Caen.

Vor einigen Tagen war unser Theater voll zum Erdrücken, denn Perlet's feines, geistreiches Spiel hatte alle Welt hineingezogen. Als Ducreux im „Landau“ ergötzte dieser ausgezeichnete Schauspieler

alle Zuschauer durch seine Darstellung der lieblichen Manieren, die den Präfekten, besonders aber den Unterpräfekten dritter Klasse eigenthümlich sind. Am Schlusse des Stücks hat Vater Gauthier folgende Strophe zu singen:

„Als die verfolgten Griechen um sich schauten
Nach sicherm Schutz vor Siegerschwert und Tod,
Da fanden sie ihn dort, wo sie vertrauten:
Auf Frankreichs Schiffen, dort schwand ihre Noth.
Ja, unser Seemann strebt nach Ruhmes-Kränzen:
Kann auf den Meeren, wo die Freiheit stirbt,
Der Siegerkranz ihm nicht die Stirn umglänzen,
Ist's seine Gastlichkeit die Ruhm erwirbt."

Diese Strophe war kaum beendet, als das Publikum mit Enthusiasmus die Wiederholung forderte: der Polizeykommissair aber, gestützt auf das sichere Fundament der bestehenden Vorschriften, erlaubte selbige nicht. Einige Minuten nachher erschien der Maire in seiner Amtskleidung, geschmückt mit dem Kreuz der Ehrenlegion und dem des Maltheserordens. Er ward mit lebhaftem Beifallklatschen empfangen, denn man hoffte, er würde das Veto aufheben, um so mehr als das Malteserkreuz wenigstens keine Türkenfreundschaft anzudeuten schien. Diese Hoffnung blieb jedoch unerfüllt; aller Widerspruch fruchtlos; der Vorhang wurde niedergelassen und man konnte das folgende Stück nicht anfangen. Der Maire sagte hierauf: „Ich fordere die ruhigen Personen auf, sich zu entfernen." — „Niemand stört das Schauspiel," rief man zurück, „wir werden nicht gehen!" Es

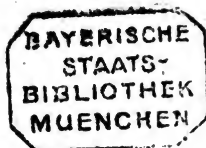
wurde nun stille und einer der Zuschauer richtete mit lauter Stimme folgende Worte an den Maire: „Als Ihre Königl. Hoheit die Kronprinzessin im Schauspiel waren, hat man einige Strophen sogar dreimal wiederholt. Warum sollte die Strophe, die so eben gesungen wurde, nicht wiederholt werden? Sie ist allen Franzosen theuer, denn sie erhebt den Ruhm unserer Seeleute.“ — Der Maire schwieg. — Hierauf wurde eine Deputation an ihn abgesandt, auf deren Vorstellungen er erklärte, dass die Obrigkeit niemals nachgeben müsse; jedoch wolle er gestatten, dass das ganze Stück noch einmal gegeben werden, und dagegen das folgende Stück ausfallen könne. Dieser ausweichende Vorschlag wurde nicht angenommen, vielmehr zog man vor, den Rest des Schauspiels ganz zu entbehren. Nun zogen die Schauspieler selbst den Vorhang auf, erschienen auf der Bühne und wiederholten die begehrte Strophe im Chor. Wiederholter Beifall erscholl aus allen Theilen des Hauses, der Maire aber streckte aus seiner Loge die Hand nach den Schauspielern aus und rief ihnen zu: „Sie werden ins Gefängniss gehen!“ Das achtzehnte Regiment, das in Caen steht, hatte Befehl erhalten, unter's Gewehr zu treten. Man stellte jedoch nur hundert und zwanzig Mann vor dem Ausgange des Theaters auf, wovon keiner in den Saal kam. Beim Herausgehen gingen die jungen Leute ruhig an den Soldaten vorüber, keine ausfodernde

Aeusserung ward vernommen; alles ging in grösster Ordnung vor sich. Am andern Tage hielt der Maire aber Wort. Die Schauspieler, die sich gegen das Publikum zu gefällig und gegen die Befehle der Behörde zu ungelehrig bewiesen hatten, sind verhaftet worden, und die Dauer ihrer Gefangenschaft ist noch nicht bestimmt. Man behauptet sogar, der Maire habe dem Schauspieldirektor bekannt gemacht, dass sein Theater geschlossen bleiben müsse, bis er sich eine andere Truppe verschafft habe. Dieser will dagegen ein rechtliches Gutachten drucken lassen, worin untersucht werden wird, ob der Maire seine Befugnisse nicht überschritten habe. Eben so wird auch für die Schauspieler eine Denkschrift erscheinen. Die Zuschauer werden die Kosten tragen, und schon ist eine Subscription bei mehreren achtbaren und bekannten Einwohnern für sie mit gutem Erfolg eröffnet worden.

Dergleichen Schilderungen, wie die vorstehende, scheinen uns wenn auch in Rücksicht der Ereignisse selbst nicht von grosser Wichtigkeit, doch in so fern interessant, als daraus die Stimmung des französischen Theaterpublikums, der in demselben herrschende Ton und die Bildungsstufe, auf der es steht, sichtbar werden. Zeigt der Vorgang in Nimes, dass man irrigerweise vom Schauspiel und in demselben noch etwas anderes verlangt, als das Schauspiel selbst;

dass man es in Beziehungen zu setzen sucht, die ihm ewig fremd bleiben sollten, weil ihm dadurch statt seiner eigenen hohen Bestimmung eine subalterne Dienstleistung für andere Zwecke untergelegt wird; dass der Partheigeist, der in den Behörden, wie im Volke sein unruhiges Wesen treibt, es zu einem Hebel für zuletzt vielleicht nicht einmal heilsame Zwecke herabzuwürdigen sucht, so erkennen wir dagegen in dem zu Caen vorgegangenen Ereigniss nicht ohne Vergnügen die selbstständige Aeusserung eines gemeinsamen Sinnes und übereinstimmenden Willens im Publikum, wie sie auf eine durchaus zweckmässige, ruhige und anständige Weise sprechend und handelnd hervortritt. Der Sinn und Wille der Zuschauer giebt sich ohne Tumult aber deutlich zu erkennen, man fasst sogleich Beschlüsse, die als Aeusserung der allgemeinen Gesinnung, und findet Organe, die als ihre Stimme angesehen werden können und anerkannt werden. Könnte eine einzelne Person in ihrer eignen Angelegenheit mit mehr Bestimmtheit und Würde, mit wirksamerer Handlung und dennoch mit grösserer Mässigung und Beobachtung der Schicklichkeit auftreten, als dort das ganze Publikum? — Paralellen dürften hier nicht am rechten Orte seyn, aber man muss, glaub' ich, zugeben, dass wir in vielen Beziehungen noch stammeln, wo unsere Nachbarn sich kräftiger und korrekter Redegewandheit erfreuen.

Vielleicht dürfte es unseren Lesern nicht unwillkommen seyn, wenn wir sie durch ähnliche Mittheilungen auch in Zukunft zuweilen einen Blick auf den Volksgeist thun lassen, wie er sich im Theaterleben zeigt und entwickelt.



Schwaighofer



